تراسل الحواس في
الشعر العربي القديم

تأليف

الدكتور عبدالرحمن محمد الوصيفي

أستاذ الأدب العربي المساعد

كلية التربية - جامعة المنصورة

الطبعة الأولى - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

الناشر - مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى زوجتي الحنون

وأولادي الأحبة

محمد وعلا وعبدالعزيز

عبدالرحمن

مُقدمة

لا شك بأن الشعر عملية إبداعية راقية، تحتاج إلى نَفْسٍ موهوبةٍ قادرة على ترجمة مشاعرها وأحاسيسها قولاً مسموعًا أو كتابًا مقروءًا. وقد ميَّزَ هذا الشعراء على غيرهم على مَرّ العصور. والقبائل العربية في الجاهلية كانت تحتفل بنبوغ الشعراء، وكانوا يلقون حفاوة بالغة من أفراد القبيلة، وهذا الاحتفاء هو احتفاء بالموهبة المميزة لدى فرد من أفرادها، وليس كما يُظَنُّ أنهم يحتفون بالشعراء لأنهم يدافعون عن القبيلة، فلم تكن مهمة الشاعر الجاهلي على الإطلاق هي مهمة كلب الحراسة لقبيلته، فالاحتفاء بالموهبة والقدرة التي يمنحها الله لمن اصطفى من عباده وجعل وجدانه حيًّا يعبر عن خلجات نفسه.

ولم يكن الشعراء - قديمًا وحديثًا - على درجة واحدة من الإبداع، فكل له منزلته ودرجته، ولعل أهم ما يميز شعر شاعر عن شعر غيره من الشعراء هو قدرته على صياغة رؤيته الشعرية في قالب تصويري، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، وكلَّمَا أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعًا. وربمّا هذا ما جعل القدماء يقولون: إن أجود الشعر أكذبه. لأن الشاعر في هذه الحالة يحلق بخياله الرحب،

ويتوغل فيه، وكلما ازداد توغّلاً أصبح هذا الخيال الجديد شيئًا خاصًا به وحده، يتفرد به على غيره من الشعراء لأن «عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وإن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة. وإنمّا تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال»[1]. وأعتقد أن هذا الخيال هو الرابط بين شعراء العربية جميعًا من الجاهلية إلى يومنا هذا، صحيح قد تختلف الظروف المحيطة بالشاعر القديم عن الشاعر المعاصر اختلافًا كبيراً، وصحيح أيضًا أن ما يشغل الشاعر القديم يختلف أيضًا عمّا يشغل الشاعر المعاصر، والأكثر من ذلك أن البون شاسع بين تطلعات وآمال، ونظرة كل منهما إلى المستقبل ولكن يبقى الخيال هو الرابط بينهم مهما اختلفت بيئاتهم وعصورهم والظروف المحيطة بهم، أضف إلى ذلك أن الثابت أيضًا بين الشعراء على مرّ العصور تلك النفس البشرية المبدعة القلقة التي تحترق من أجل ما تبدع، والتي تملك قوة عُليا تمكنها من تصوير شعورها إزاء الطبيعة، والترجمة إبداعًا عمّا يخالجها، وقد تمتزج مشاعر الشعراء وأحاسيسهم تجاه هذه الطبيعة، فيبدعون ألوانًا راقية من الشعر، تعبّر عمّا يرونه بأعينهم

---

(١) كولردج، الدكتور/ محمد مصطفى بدوى، دار المعارف، القاهرة، (د. ت) ص٨٠.

بحاسة أخرى، وعمّا يسمعون بآذانهم بحاسة أخرى كذلك وهذا ما يُعبّر عنه بمزج الأحاسيس.

«وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهبَ الخيالَ بإثارة الحواس، فمن الواضح أنه يتضمّنُ دائمًا ما يكونُ في وسعه أن يثير في المتلقى انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارةُ إلا بمنبِّهٍ فني هو سمة كل أدب»[1] والشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفعل حتى يمده خياله بفيض من الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها[2].

والنقد الحديث يظنُّ مزج هذه الأحاسيس، وتبادل مدركاتها لونًا جديدًا من الشعر لا عهد للشعر العربي بمثله، وأنَّه وليد الآداب الأجنبية، أو الابتداع الجديد في الشِّعر، حتى أن بعض النقاد العرب الذين يترجمون الكتب النقدية لعلماء الغرب، ينفون في مقدماتهم لهذه الكتب المترجمة وجود أي ملامح رمزية في شعرنا القديم، فعلى سبيل المثال يقول أحدهم: «أما الأدب العربي فلعله لم يتبلور فيه في مراحله الأولى مايسمى بالمدرسة الرمزية إلى جانب ألوان الأدب والفن التي لم يعرفها العرب أصلًا، والتي هي مجالات حيوية للرمز والرمزية»[3]. ويزداد الأمر بعدًا عن الواقع عندما

---

(١) النقد الأدبي الحديث، أحمد كمال زكي، ص٦٠.

(٢) الصورة بين البلاغة والنقد، أحمد بسام ساعي، ص٢٤، ٢٥.

(٣) الرمزية، تشالز تشادويك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م، ص٢٤.

يتهكم المترجم على الشعراء العرب في الجاهلية بقوله: «وهنا نقول إن الشاعر البدوي الجاهلي رجل غليظ المشاعر سهل الحياة، بسيط الفكر، ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والفرس والجمل»[(١)].

وأعتقد أنّ هؤلاء الذين يصدرون أحكامًا عامة على الشعر العربي القديم لم يقرأوا هذا الشعر قراءة واعية فاحصة، وربما كانت معلوماتهم عن الشعر العربي في مختلف عصوره تصدر عن معرفة غير متخصصة، نقول ذلك لأن المترجم نفسه وهو يتهكم على الشعر الجاهلي يقول: «فأين نتلّمس رموزًا عند قائل:

مكـرٍّ مفـرٍّ مُقبـلٍ مُـدبـرٍ معًا

كجلمودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيلُ من علٍ

أو من يقول:

زعـم الفـرزدقُ أن سيقـتـلَ مِرْبـعًا

أنعـم بطُـولِ سـلامةٍ يَا مِـرْبعُ»[(٢)]

فالبيت الأول لامرئ القيس، وهو شاعر جاهلي بلا شك، أما البيت الثاني فهو لجرير، وهو شاعر أموى، والمترجم إمّا أنه يجهل عصور الأدب العربي القديم، أو أنّه يريد التهكم فقط على الشعر الجاهلي بالحق أو بالباطل، والأمران يخرجان عن دائرة البحث العلمي الذي يسعى لمعرفة الحقيقة، واستخدام ما هو معروف للوصول إلى غير المعروف.

(١) السابق ص٢٤.
(٢) السابق ص٢٥.

الأمر الآخر هو أن الشعر الجاهلي حفل بنماذج كثيرة رقيقة وعذبة، واستخدم الشعراء تراسل الحواس عن فطرة نقيَّةٍ سليمة، ولو قرأ المترجم قول عبدالله بن جعدة في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي في رثاء خالد بن جعفر وهو[1]:

واغـروْرقَـتْ عَيْنَـاي لـمَّـا أُخْبِـرَتْ

بالجعـفريّ وأسـبَلَـتْ إسْبَـالا

ولو كان الأمرُ وقفًا على الذين يترجمون الكتب الأجنبية لهان الأمر وأصبح خطره محدودًا، لكن الأمر يتعدى ذلك إلى المتخصصين الذين يدرسون الصورة في الشعر القديم، فهم يريحون أنفسهم من عناء البحث والتنقيب، ويصدرون أحكامًا قطعية بخلو الشعر القديم من أي ملامح فنية أو تجديدية، بل يصفون الصور الشعرية عند شعراء الجاهلية بأنها بدائية وساذجة، نرى ذلك على سبيل المثال لا الحصر عند الدكتور أحمد بسام ساعي إذ يقول: «وإذا بحثنا في أشعار العرب القدماء لم نكد نجد أكثر من صور قليلة وبسيطة ومحدودة كانت في متناول يد الشاعر، ولم يحاول أن يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها، فالكريم سحاب، والقويّ أسد، والجميل قمر، والقدّ غصن بان، وهكذا دار الشعراء العرب حول التشبيهات البدائية الساذجة، التي أضحى استخدامها أقرب إلى تداعي الأفكار منه إلى العمل التخيُّلي. فامرؤ القيس - مثلاً - لم

(١) العقد الفريد لابن عبدربه (٦/٨).

يجد ما يشبِّه به خاصرتي حصانه إلا خاصرتي الغزال، ولم يجد ما يشبه به قائمتيه سوى قائمتي النعامة، كما لم يجد ما يشبه به طريقة جريه الخفيف والشديد إلا طريقة الذئب والثعلب:

لـه أيـطـلا ظَـبْـيٍ وسـاقـا نـعـامـةٍ

وإرخـاءُ سَرْحـانٍ وتـقـريـب تَـتْـفُـلِ

وامرؤ القيس نفسه لم يجد ما يشبِّه به قلوب الطير التي جمعتها العقاب في عشها إلا العناب والتمرات الجافة:

كـأن قـلـوب الـطـير رطـبًـا ويـابـسًـا

على وكرها العناب والحَشَف البالي»[1]

لعرف أن هذه الأنماط الفنية ليست وليدة العصر الحديث وإنّما وُجِدَتْ في شعرنا الجاهلي وقبل معرفة الغرب لهذه الأنماط بعشرة قرون أو يزيد.

وهذا يحتم علينا التقدم نحو تراثنا - ولا أقول نعود إليه - باحثين ومنقبين عن ملامحه الجمالية وطاقاته الإبداعية والنقدية، التي يحفل بها تراثنا.

كل ذلك دفعني إلى تتبع ظاهرة تراسل الحواس في شعرنا العربي القديم، ولم يكن الهدف هو إثبات وجود هذه الظاهرة فقط، بل وقفنا أمامها، تحليلًا ورصدًا لملامح تطورها، ورأينا من الفائدة أن

---

(١) الصورة بين البلاغة والنقد، الدكتور أحمد بسام ساعي، المنارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص١٩.

نذكر نموذجًا لوجود هذه الظاهرة في الشعر الأندلسي، لذا اخترنا شاعرين كان تراسل الحواس في شعرهما واضحًا وجليًّا وهما: ابن حمديس (٤٤٧هـ . ٥٢٧هـ) وابن زيدون (٣٩٤هـ - ٤٦٣هـ).

ونستطيع أن نجزم بأن تراسل الحواس في الشعر الأندلسي قبل هذين الشاعرين لم يشكل ظاهرة. ولم أجد - فيما قرأت - لأحد قبلهما أى شواهد تشير إلى وجود تراسل الحواس في الشعر الأندلسي كما هو الحال في شعر المشرق العربي، وهذا يدفعنا إلى القول بأن ابن حمديس وابن زيدون قد تأثرا بشعر المشرق السابق عليهما أو المعاصر لهما.

وبعد:

لقد حاولت جاهدًا أن أتتبع هذه الظاهرة في شعرنا القديم، وما تركت ديوانًا أو مجموعة شعرية إلّا وقرأتها باحثًا عن الأبيات التي بها تراسلٌ للحواس، لكنَّني في الوقت نفسه لا أستطيع أن أزعم أنَّني حصرتُ كل الأبيات التي بها هذه الظاهرة، فهذا أمرٌ لا يتسنى لي أو لغيري، وحسبي أنني اجتهدتُ وبذلتُ قصارى جهدي، والله تعالى أسأل أن يجعل عملي هذا خالصًا لوجهه، وأن يكون لبنة انطلق منها إلى آفاق تراثنا الشعري فهو نعم المولى ونعم النصير.

القاهرة - منيل الروضة
السبت في ١١ رمضان ١٤٢٣هـ
١٦ نوفمبر ٢٠٠٢م

دكتور
عبدالرحمن محمد الوصيفي

المبحث الأول :

تراسل الحواس بين

القدامى والمحدثين

تراسل الحواس بين القدامى والمحدثين

لعلنا لا يجانبنا الصواب عندما نقول بأنّ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي قد وُجِدَتْ في بعضه انماطٌ كاملة لتراسل مدركات الحواس، كما وُجِدَتْ إلى جانب ذلك إرهاصات أولية لأنماط أخرى من التراسل، ثُمّ تطوّرت هذه الظاهرة في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، ومع ذلك لا نستطيع أن نزعم أن اتجاه «تراسل الحواس» ظهر في تراثنا كفلسفة فنيَّةٍ مثلما هو الحال في الواقع الشعريّ المُعاصر، ولكنّه ظهر كإبداع فنيٍّ يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التى يَمرُّ بها، وكان يساعده على ذلك فطرته النقية وخياله المبدع، ورغبته الملحة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الحواس ومن ثم تكون أكثر إيحاءً.

وقد تنبّه القدماء إلى تبادل الحواس ولكنّهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذى نعرفه، لكنهم على كل حال قد وقفوا أمام هذا اللون من الإبداع.

ويعد أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني «ت٢٩٧هـ» - فيما نعلم- أول من رصد تبادل الحواس دون أن يسميها، نلمح ذلك فى كتابه

الزهرة في الباب الحادى عشر تحت عنوان«مَنْ وَفَى له الحبيب هان عليه الرقيب»[1].

والغريب أن صاحب الزهرة لم يشر من قريب أو بعيد لتبادل الحواس، بالرغم من أنه أتى بستة عشر شاهدًا في هذا الباب، وهذا يدلُّ على أن الأصبهاني لم يكُن على وعي بهذا التبادل، وإنَّما رَصَدَ هذه الأمثلة على أنها صورٌ بيانية رائعة الحُسن، تتحدث فيها عيون المحبين، مثل:

إذا غَفِلُوا عَنَّا نطقْنا بأعيُنٍ
مِرَاضٍ وإنْ خِفْنَا نَظَرْنَا إلى الأرضِ

شكا بَعْضُنا لما التَقَيْنَا تَسَتُّرًا
بأبصارنا ما في النُّفُوسِ إلى بعضِ

فتبادل العين مع اللسان واضح، فالشاعر لا يتحدث مع محبوبته إلا عندما يغفل عنهما مَنْ يراقبهما، إذ تنطقُ عيناه وعيناها فى حديث متبادل بينهما.

ويعطينا الأصبهانى شاهدًا آخر هو:

حَبِيبي حَبِيبٌ يَكْتُمُ النَّاسَ أنَّهُ
لَنَا حِينَ تَرْمِينَا الْعُيُونُ حَبِيبُ

---

(1) هذا الباب فى كتاب الزهرة بتحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م من ص١٤٨ إلى ص١٥٤.

يُبَـاعِدُنِـي فِي الْمُلْتَقَـى وَفُـؤَادُهُ

وَإِنْ هُـوَ أَبْـدَى لِي الْبِعَـادَ قَـرِيـبُ

وَيُعْرِضُ عَنِـي وَالْهَـوَى مِنْـهُ مُقْبِـلٌ

إِذَا خَـافَ عَيْـنَـاً أَوْ أَشَـارَ رَقِيـبُ

فَتَـخْـرَسُ مِنَّـا أَلْسُـنُ حِيـنَ نَلْتَقِـي

وَتَـنْـطِـقُ مِنَّـا أَعْـيُـنٌ وَقُـلُـوبُ

وتبادل الألسن بالأعين واضح وظاهر، وأعتقد أن الشاعر نفسه لم يقصد هذا التبادل وإنّما قصد إظهار مدى الخوف من الناس، ومدى رغبته ومحبوبته فى كتمان أمر الحب بينهما.

وبقية شواهد الأصبهانى لا تخرج عن هذا المعنى فكلها تتحدث عن نطق الأعين وحديثها وهذه هى بقية الشواهد:

إِذَا نَحْنُ خِفْنَا الْكَاشِحِينَ فَلَمْ نُطِـقْ

كَـلَامًا تَكَلَّـمْـنَـا بِـأَعْـيُنِـنَـا سِـرًّا

فَنَقْضِي وَلَـمْ يُعْلَـمْ بِـنَـا كُـلَّ حَاجَـةٍ

وَلَمْ نُظْـهِرِ الشَّكْوَى وَلَـمْ نَهْتِكِ السِّتْرَا

وَلَوْ قَذَفَـتْ أَحْشَـاؤُنَـا مَا تَضَمَّنَـتْ

مِنَ الْوَجْـدِ والْبَـلْـوَى إِذَنْ قَذَفَتْ جَمْرَا

وقال آخر:

أَشَــارَتْ بِعَيْنَيْـهَا إِشَـارَةَ خَـائِــفٍ

حَــذَار عُيُــونِ الْكَاشِحِــينَ فَسَلَّمَــتْ

فَــرَدَّ عليْهَــا الطَّــرْفُ مِنِــي سَـلَامَهَا

وَأَوْمَــا إِلَيْــهَــا أُسْــكُنِــي فَتَبَسَّــمَــتْ

وَأَوْمَــتْ إِلَى طَــرْفِي يَقُــولُ لِطَــرْفِهَــا

بِنَــا فَــوْقَ مَا تَلْقَى فَأَشْجَــتْ وَتَيَّمَتْ

فَلَــوْ سُــئِلَتْ أَلْحَاظُــنَا عَنْ قُلُوبِــنَا

إِذَنْ لَا شْتَكَــتْ مِمَّــا بِهَــا وَتَبَــرَّمَــتْ

وَمَــا هكَــذَا إلاَّ عُيُــونُ ذَوِي الْهَــوَى

إِذَا خَــافَــتِ الْأَعْــدَاءَ يَوْمــاً تَكَلَّمَــتْ

وأنشد ابن أبي طاهر:

إذا خِــفْــنَــا مِنَ الــرُّقَــبَــاءِ عَــيْــنــاً

تَكَلَّمَــتِ الْــعُــيُــونُ عَــنِ الْقُــلُـــوبِ

وَفِي غَمْــزِ الْحَــوَاجِــبِ مُسْــتَــرَاحٌ

لِحَــاجَــاتِ الْمُــحِــبِ إِلَى الْحَبِــيــبِ

وأنشد ابن أبي طاهر:

عَرَفَتْ بِالسَّلَامِ عَيْنَ الرَّقِيبِ

وَأَشَارَتْ بِلَحْظِ طَرْفٍ مُرِيبِ

وَشَكَتْ لَوْعَةَ النَّوَى بِجُفُونٍ

أَعْرَبَتْ عَنْ لِسَانِ قَلْبٍ كَئِيبِ

رُبَّ طَرْفٍ يَكُونُ أَفْصَحَ مِنْ لَفْظٍ

وَأَبْدَى لِمُضْمَرَاتِ الْقُلُوبِ

وقال آخر:

وإذا الْتَقَيْنَا والْعُيُونُ رَوَامِقٌ

صَمَتَ اللِّسَانُ وَطَرْفُهَا يَتَكَلَّمُ

تَشْكُو فَأَفْهَمُ مَا تَقُولُ بِطَرْفِهَا

وَيَرُدُّ طَرْفِي مِثْلَ ذَاكَ فَتَفْهَمُ

وقال آخر:

إذا مَا الْتَقَيْنَا وَ الْوُشَاةُ بِمَجْلِسٍ

فَلَيْسَ لَنَا رُسْلٌ سِوَى الطَّرْفِ بِالطَّرْفِ

فَإِنْ غَفِلَ الْوَاشُونَ فُزْتُ بِنَظْرَةٍ

وَإِنْ نَظَرُوا نَحْوِي نَظَرْتُ إِلَى السَّقْفِ

أَسَارِقُ مَوْلَاهَا السُّرُورَ بِقُرْبِهَا
وَأَهْجُرُ أَحْيَانًا وَفِي هَجْرِهِمْ حَتْفِي

وقال آخر:

إِذَا نَظَرَتْ طَرْفِي تَكَلَّمَ طَرْفُهَا
وَجَاوَبَهُ طَرْفِي وَنَحْنُ سُكُوتُ

فَكَمْ نَظْرَةٍ مِنْهَا تُخَبِّرُ بِالرِّضَا
وَأُخْرَى لَهَا نَفْسِي تَكَادُ تَمُوتُ[(١)]

وأنشدني ابن أبي طاهر:

وَمُلَاحِظٍ سَرَقَ السَّلَامَ بِطَرْفِهِ
حَذَرَ الْعُيُونِ وَرِقْبَةً لِلْحَارِسِ

رَاجَعْتُهُ بِلِسَانِ طَرْفٍ نَاطِقٍ
يُخْفِي الْبَيَانَ عَلَى الرَّقِيبِ الْجَالِسِ

فَتَكَلَّمَتْ مِنَّا الضَّمَائِرُ بِالَّذِي
نُخْفِي وَفَازَ مُجَالِسٌ بِمُجَالِسِ

وقال إبراهيم النظّام[(٢)]:

---

(١) البيتان في شعر المجنون مع اختلاف في الرواية، انظر ديوان المجنون ص٨٤.

(٢) هو إبراهيم بن سيار البصري أبو اسحاق النظام، من أئمة المعتزلة، توفي سنة ٢٣١هـ، انظر تاريخ بغداد (٩٧/٦)، اللباب (٢٣٠/٣).

وَنَشْكُو بِالْعُيُونِ إِذَا الْتَقَيْنَا

فَنَفْهَمُهُ وَيَعْلَمُ مَا أَرَدْتُ

أَقُولُ بِمُقْلَتِي: أَنْ مُتُّ شَوْقاً

فَيُوحِي طَرْفُهُ أَنْ قَدْ عَلِمْتُ

وقال آخر:

أَشَارَتْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِهَا

إِشَارَةَ مَحْزُونٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا

وَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالْحَبِيبِ الْمُتَيَّمِ(١)

ولعلنا نلحظ أن الأصبهانى في هذا الزمن المتقدم قد أدرك الجمال فى تبادل الحواس بعضها مع بعض أو تبادل الحواس مع الجوارح وهذا أمر يُحمد له بالرغم أنه - كما قلنا - لم يشر من قريب أو بعيد إلى ذلك، وكان معياره الأول خوف الشعراء العشاق من الرقيب وجمال الصورة فى شعرهم.

وإذا كان الأصبهاني في الزهرة - كما مر بنا - قد خَصَّ الحواس ببابٍ فقط في كتابه دون أن يطلق عليها لفظ الحواس، فإنَّ السَّرى الرفاء في القرن الرابع الهجري (ت ٣٦٢هـ) قد ألف كتابًا كاملاً عن

(١) البيتان في شعر المجنون مع اختلاف في الرواية، انظر ديوان المجنون ص٢٥٥.

الحواس دون أن يسميها بهذا الاسم، فقد أعطى كتابه عنوان «المحب والمحبوب والمشموم والمشروب»[1] والكتابُ ضخمٌ، يقع في أربعة أجزاء كل جزء في مجلد وحده، وأخذ كل جزء من الكتاب عنوانًا خاصًا به. فالمجلد الأوَّل وهو بعنوان «المحبوب» قسَّمه المؤلف إلى (٢٥) بابًا ويقع في (٣٢٠) صفحة وبه (٥٦٣) مقطعة عن صفات المحبوبة، ومعظم هذه المقطعات تضمَّنَتْ الحواس وقليل منها كان به تبادل لتلك الحواس.

أما المجلد الثاني وهو بعنوان «المحب» لم يقسمه المؤلف إلى أبوابٍ وكأنَّه بابٌ وحده، ويقع في (٢٦٣) صفحة، وبه (٤٦٢) مقطعة تُعبِّر عن مشاعر المحبين تجاه من يحبون، وكثير من هذه المقطعات بها ذكر للحواس الخمس، وقليل منها فيه تبادل لتلك الحواس.

أما المجلد الثالث فهو بعنوان «المشموم» وقد قسَّمه المؤلف إلى (٣٤) بابًا، ويقع في (١٩٦) صفحة وبه (٣٨٢) مقطعة، تتحدث عن حاسة الشم، وقليل منها وقع فيه تبادل للحواس لكن المؤلف أيضًا لم يشر إلى ذلك.

أما المجلد الرابع والأخير فهو بعنوان «المشروب» ولم يقسمه المؤلف إلى أبواب، ويقع في (٣٥٤) صفحة وبه (٨٢١) مقطعة تتحدث جميعها عن حاسة التذوق.

---

(١) صدر الكتاب بتحقيق مصباح غلاونجي، وماجد حسن الذهبي، عن مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

ويحسب للسَّري الرَّفاء أنه أول من وضع يده على هذه الظاهرة في الشعر العربي الذي سبقه، وتتبعها بهذه الدِّقة، لكنّه لم يسمها بهذا الاسم، ولم ترد لفظة الحواس في كتابه مُطلقًا، كما لم يتحدث عن تبادل تلك الحواس، أو إحلال حاسة محل أخرى برغم وجود أمثلة كثيرة وردت في كتابه تحوي تبادل الحواس بشكل واضح وظاهر. ويغلب على ظَنِّي أن السرى الرَّفاء تنبه لوجود تبادل الحواس في الشعر العربي المعاصر له والذي سبقه وأحس بوجدانه كشاعر أن الصيغ التي تحوى هذا النمط هي أصدق الصيغ في التعبير عن عاطفة الحب ومن ثمّ تتبعها وجمع شواهدها، وأنّه أيضًا أحس بجمال التبادل بين هذه الحواس في الأبيات الشعرية التي أوردها، ولا نملك دليلاً قطعيًّا بتأكيد ذلك أو نفيه لكن يغلب على ظننا إدراكه التام لها، أما أنّه لم يُعلق على المقطعات للتوضيح، فإن سمّة الكتاب لم تسمح بذلك إذ قلّت تعليقاته على الشواهد، فهو يبدأ الجزء بخطبة طويلة نسبيًّا يتحدث فيها عن مضمون الكتاب، ثم يأتي بالأمثلة بعد ذلك، منسوبة لأصحابها من الشعراء في الغالب ويأتى تعليقه على بعض الشواهد قليلاً أيضًا، فالهدف عند الرَّفاء إذن هو جمع هذه المادة الضخمة التي تحوى الحواس سواء كان هناك تبادل لهذه الحواس أو لم يكن، وهذا الهدف كان لخدمة هدف آخر

أعلنه في مقدمة الكتاب وهو جمع كل ما يتصل بالحب والغزل الرقيق وبرر ذلك بقوله: «فأعلقُ الحديث بالألباب والقرائح، وَأَلْيَقُهُ بالفِطَنِ والطبائع، حتّى تفتَحَ الأُذُنُ لسَماعِه بابًا، ويرفعُ القلبُ لدخوله حجابًا، ما كان عبارةً عن العِشْقِ والنسيب، وترجمةً عن الهوى والتشبيب، لميلِ النفوس بأعناقها إليه، وإلقاء القلوب أزمَّتَها عليه، على تباينِ النِّعم والبُلدانِ، وتفاوتِ الأمزجةِ والإنسان»[1].

وقد ركَّز السَّرى الرَّفَّاء على أنماطٍ وصور بعينها، خضَعَتْ جميعها لذوقه الخاص ورؤيته كشاعر لجمال التعبير في هذه الأمثلة، فعندما يتحدث عن حاسة البصر نراه يرصد كل ما يلذ للعين المبصرة من ملامح جمالية في المرأة المحبوبة، ويعبر عن ذلك بقوله: «وصدرناه بذكر مُقطَّعاتِ الغزلِ، وأبيات الشِّعرِ الشوارد التي تكون في المحافلِ أَجْوَلَ، وعلى المسامع أَدْخلَ، في أوصافِ المناظر الحسنةِ، والوجوه النَّيِّرةِ، والمحاسن الرائعة المُعجبةِ، والصور المليحة الأنيقةِ، وحُسْنِ الخَلْق، ووسامة التصوير، واعتدال التركيب، واستقامة التدوير، وسُبُوطة[2] الشَّعْر وجثالةِ[3] الفروع، وجُعُودة الغدائر واسترسالها على المتون كالأشطان[4].. ونَجَلِ العيون، وحَوَرِ

---

(١) كتاب المحبوب ص٦.

(٢) سبوطة الشعر: استرساله.

(٣) جثالة الفروع: طولها والتفافها.

(٤) الأشطان: جمع مفرده شطن وهو الحبل الطويل.

الأحداق.. وتردُّد الأجفان بين الدلال والتفتير، والغُنْج والتكسير، كأنها حورُ الظِّباء»[١] كما ركّز الرَّفَّاء على بعض أنماط الحواس في مقدمة كتابه: «وحمرة العوارض مُلوَّنة بخضرةِ التَعذير، كأنها طرارُ البَنَفْسجِ على ورقاتِ الوَرْدِ الجَنِيِّ، أو تورُّدُ زهر الربيع الباكر على الغُصنِ الروِيِّ، أو آثارُ المسك على خدِّ الكاعبِ الرُّودِ، أو بَدْرُ الدُجى لاحَ في الخطوطِ السودِ؛ ولَعَسِ[٢] الشفاهِ، وصِغَرِ تقطيعِ الأفواهِ، وأُشَرِ[٣] الثنايا، وشَنَب اللِّثاتِ[٤]، وبَرْدِ الريقِ، وعُذوبة المذاقِ، وسلامة النكهة من الخُلُوفِ[٥]، ورَخامةِ الصوتِ، ودلال الحديث، وإشراف الأرانبِ[٦]، وقَنا[٧] القَصَبات، ولين الأعطاف، وتمايُلِ القُدودِ والقاماتِ، كأنما مالت بها سَوْرَةُ الشَّرابِ»[٨].

---

(١) كتاب المحبوب ص٦.

(٢) اللعس: سواد مستحسن بالشفة.

(٣) أشر الثنايا وأشرها: حدتها وحسنها ورقتها.

(٤) شنب اللثات: عذوبتها وبردها ورقتها.

(٥) الخلوف: تغير ريح الفم.

(٦) الأرانب: جمع مفرده الأرنبة وهي طرف الأنف. وإشرافها: ارتفاعها وشممها.

(٧) قنا قصبات الأنف: احديدابها وهو مستحسن.

(٨) كتاب المحبوب ص٧.

★ نماذج من شواهد الدمى الرِّقاء:

أ- نماذج من شواهد الكتاب الأول «المحبوب»:

سلم الخاسر[1]:

ليســت إسـاءَتُـهُ بنـاقِـصــةٍ لــهُ

عِـنــدي، وليـس يَـزيـدُهُ إحسـانُـهُ

رَخْـصُ البَنَــانِ كـأن رَجْـعَ كلامِـهِ

دُرٌّ يُـســاقِـطُــه إلــيَّ لِسـانُــهُ

ذو الرُّمَّة[2]:

أُولئـكَ آجـالُ الـفـتــى إن أَرَدْنَــهُ

بـقـتـلٍ وأسبـابِ السّقامِ المُـلازِمِ

يُقارِبْنَ حتّـى يطمـعَ التابـعُ الهـوى

وتَـهـتَـزُّ أحنـاءُ القلُـوبِ الحـوائِـمِ

حديثٌ كَطعْمِ الشَّهـدِ حُلـوٌ صـدورُهُ

وأعجـازُهُ الخُطْبـانُ دونَ المحــارمِ

---

(١) كتاب المحبوب، ص١٥٦.

(٢) السابق، ص١٦٠.

أعرابي[1]:

وَحديثُها كالقَطْرِ يسمَعُهُ

راعي سِنينَ تتابَعتْ جَدْبا

فأصاخَ يرجُو أنْ يكونَ حياً

ويقولُ مِنْ فرحٍ أيا رَبّا

البحتري[2]:

فمِن لُؤلُؤٍ تَجْلُوهُ عند ابتسَامِها

ومِن لُؤلُؤٍ عند الحديثِ تُساقِطُهْ

أبو ذُؤَيب[3]:

وإن حديثًا منكِ لو تَبْذُلينَهُ

جَنى النحلِ في ألبانِ عُوذٍ مَطافِلِ

مَطافِيلَ أبكارٍ حديثٍ نِتَاجُها

يُشابُ بماءٍ مثْلِ مَاءِ المَفاصِلِ

بشار بن بُرْد[4]:

وكأنَّ رَجْعَ حَديثِها

قِطَعُ الرياضِ كُسِينَ زَهْرا

---

(١) كتاب المحبوب، ص١٦١.
(٢) السابق ص١٥٥.
(٣) السابق ص١٥٣.
(٤) السابق ص١٥٢.

وكـــأنَّ تـحـــــتَ لِـســـــانِــهـا

هـــاروتَ يَـنْـفُـــثُ فـيـــه سِحْـرا

وتَـخـــــالُ مـــا اشْـتَـمَـلَـــتْ عـلـيـ

ـــهِ ثِـيـابُـهـــا ذَهَـبـــاً وعِـطْـرا

ذو الرُمَّة[1]:

وإنّـا لـنُـجْــري بَـيْـنـنـا حـينَ نَـلْـتـقـي

حــديــثـاً لــه وَشْيٌ كــوشْيِ المَــطَــارِفِ

حَديثًا كوَقعِ القطرِ في المَحْلِ يُشْتَفى

بـهِ من جوىً في داخِـلِ الـقـلـبِ لاطِـفِ

وله:

ولَمّـا تـلاقَـيْـنـا جَـرَتْ مـن عُـيـونِـنـا

دُمـوعٌ كَـفَـفْـنـا غَـرْبَها بـالأصـابِـعِ

ونِـلْـنَـا سُـقـاطًـا مـن حـديـثٍ كـأنّـهُ

جَـنـى الـنـحـلِ مَمْزوجاً بـمـاءِ الـوَقـائِـعِ

ابنُ ميّادَةَ[2]:

كـأنّ عــلى أنـيابِها المــسـكَ شـابَـهُ

بُـغَـيـدَ الـكَـرَى مِـن آخـرِ الليـلِ غـابِـقُ

---

(١) كتاب المحبوب، ص١٥٠-١٥٥.

(٢) السابق، ص١٤٢.

وما ذُقتُه إلاَ بعيْني تفرُّسًا

كَمَا شِيم في أعْلَى السَّحَابةِ بارِقُ

يضمُّ إليَّ الليلُ أذيالَ حُبِّها

كما ضَمَّ أردانَ القميصِ البنائقُ

ب- نماذج من شواهد الكتاب الثاني «المحب»:

الحسنُ بنُ وَهب[1]:

لا وحُبّيكِ لا أصا

فِحُ بالدَّمعِ مَدْمَعا

مَنْ بَكَى شَجْوَهُ تعزّى

وإنْ كان مُوجَعا

ابنُ المُعتز[2]:

يَنسَى التَّجلُّدَ قَلْبِي حين أذكُرُهُ

وتهجُرُ النومَ عَيْني حين أهجُرُهُ

وإنْ كَتَمْتُ الهوى أَبْدَى الهوى نَظَرِي

والقلْبُ يَطوي الهوى والعينُ تَنْشُرُهُ

(١) كتاب المحبوب ص١١٦.
(٢) السابق ص١٠٦.

محمدُ بنُ وهب[1]:

بَنانُ يَدٍ يُشيرُ إلى بَنانٍ

تَجاوَبَتا وما تَتَكلَّمانِ

جرى الإيمَاءُ بينهُمَا رَسُولاً

فأعربَ وحيَه المُتناجِيانِ

أَعرابي[2]:

يُكَذِّبُ أقوالَ الوُشاةِ صُدودُها

ويَزدادُ شكًّا في هَوانا قَعيدُها

أنازعُ من لا أَستَلِذُّ حَديثَه

ويجتازُها طَرْفي كأنْ لا أُريدُها

ابن المعتز[3]:

لمَّا رَأيتُ الدمعَ يفضَحُني

وقَضَتْ عليَّ شَواهِدُ الصَّبِّ

ألقيتُ غيرَكِ في ظُنونِهِمِ

وَسَتَرْتُ وَجْهَ الحُبِّ بالحُب

---

(١) كتاب المحبوب ص٧٤.
(٢) السابق ص٦٨.
(٣) السابق ص٢٢.

جـ - نماذج من شواهد الكتاب الثالث «المشموم»:

قال ابن الروميّ[1]:

وَضِحكتُهَا كالوردِ جَاءَتْهُ دِيمَةٌ
بكَتْ فوقَهُ حتَّى تضاحَكَ عابِسُهُ
تُصلّي لِقَرْن الشَّمسِ ميلًا رؤوسُها
إليه إذا لم يَتْبَعِ الريحَ مائسُهُ

قال بشار[2]:

وحَوْراءِ المَدامعِ من مَعَدٍّ
كأنَّ حديثَها ثَمَرُ الجِنانِ
إذا قامتْ لِسُبْحَتِها تثنَّت
كأنّ عِظامَها من خَيْزُرانِ

ولآخر[3]:

لكَ في السَّفرجَل منظرٌ تحظى به
وتفوزُ منه بشمِّه ومَذاقِهِ

---

(١) كتاب المشموم ص١٢٤.
(٢) السابق ص٤١.
(٣) كتاب المشموم ص١٣٢.

هُو كالحبيبِ سَعِرتَ مِنْه بحُسنِهِ

مُتأمِّلا، وبلثمِهِ وعِناقِهِ

يَحكي لكَ الذهبَ المُصفّى لونُه

وتزيدُ بهجتُه على إشراقِهِ

فالشَّطرُ في أعْلاه يحكي شكلَه

ثَدْيَ الكَعابِ إلى مَدار نِطاقِهِ

التنوخي[1]:

خُذْهَا إليكَ من الغَزالِ الأحْوَرِ

يَحْكي تَنَسُّمُها نسيمَ العَنبرِ

أَهْدَى السُرورَ غَداةَ أهْدَى شادِنٌ

طَرِباً إليكَ تحيةَ اللَّيْنوفَرِ

متوسِّطاً في لونِهِ متعصفِراً

أحْسَنْ بمنظرِه وطيبِ المَخْبَرِ

أضحى يغارُ على ملاحةِ حُسنِهِ

فيظَلُّ يستُرُها وإن لم تُستَرِ

ينضَمُّ ضمَّ العاشقَيْن تلاقياً

من بعدِ طول تفرُّقٍ وتحسُّرِ

(1) كتاب المشموم، ص١٢٦.

الباداني[1]:

ووردُ الزَّعفران أرادَ يَحْكِي

صَبايا قد بَكَرْن على احتشامِ

طوالعَ من خلال الأرض حُمًّا

كما طَلَعَ النِّصالُ من السِهامِ

د- نماذج من شواهد الكتاب الرابع «كتاب المشروب»:

البُحتري[2]:

وَلَها نسيمٌ كالرياضِ تنفَّسَتْ

في أوجهِ الأرواحِ والأنداءِ

وفَواقعٌ مثلُ الدموعِ تردّدتْ

في صَحنِ خدِّ الكاعبِ العَذراءِ

الخليعُ[3]:

سَلَبْنا غطاءَ الطّينِ عنها بِسُحرةٍ

فضاعَتْ بِمِسْكٍ في الخياشمِ ساطعِ

وسَلّسَها الحانيُّ في الكأسِ فانجلَتْ

بِلونٍ كَلونِ التّبرِ أصفرَ فاقعِ

(١) كتاب المشموم، ص١٣٧.
(٢) كتاب المشروب، ص١٦١.
(٣) السابق، ص١٦١.

قال البولاني[1]:

فَلَّمـا أقـرّثـهُ اللصـابُ تَـنَّـفّـسـتْ

شـمـالٌ لأعـلى مَـتْـنِـهِ فـهـو فـارِسُ

بـأطـيـبَ مِـن فـيـهـا ومـاذُقْـتُ طـعـمَـهُ

ولـكـنَّـنـي فـيـمـا تَـرى الـعـينُ فـارِسُ

بكر بن خارجة[2]:

بِـتْـنـا بِـمـارَتِ مَـريـمٍ

سُـقـيـاً لِـمـارَتِ مَـريـمِ

ولِـقِـسِّـهـا مـحـيـي الـمُـتَـيـ

ـمِ بـعـدَ نَـومِ الـنُـوَّمَ

وَلِـيـوشَـعٍ ولِـخـمـرة

حـمـراءَ مـثـل الـعَـنـدمِ

وَلِـفـتـيـةٍ حَـفُّـوا بِـهـا

يَـعـصـونَ لَـومَ الـلُـوَّمِ

يَـسـقـيـهـمُ ظـبـيٌّ أغـ

ـنّ لَـطـيـفُ خَـلْـقِ الـمِـعـصَـمِ

(١) كتاب المشروب، ص١٦٦.

(٢) السابق، ص١٥٢.

يَــــرمـــــــي بِـعـيـنـــــيـــــهِ الـقُـلـو
بَ كَـمـثـــــلِ رَمـــــي الأسْـهُـــــمِ

وفى نهاية القرن السادس الهجرى وأوائل القرن السابع يتحدث عبد اللطيف البغدادي (٥٥٧هـ/١١٦٢م-٦٢٩هـ/١٢٣١م)عن الحواس الخمس، ويكون له السبق في التّنبه إلى التبادل بينها، وإن لم يُورد شواهد شعرية على ذلك بل ضرب أمثلة نثرية يقول:

«كقولهم: صوت طويل وقصير، وأصله فى السطوح المبصرة. وكقولهم: صوت طيب ولذيذ وبشع وكريه، وأصله لحاسة الذوق، وكقولهم: صوت خشن ورخيم ونَدٍ وليّن وشديد وحار وبارد وثقيل، وأصل هذا كله لحاسة اللمس، وكذلك قولهم مضرّس ومثبّج وموشّى ومدبّج، وكلام له ماءٌ وعليه رونق، وكله مستعار من مدركات البصر.

ويقال: كلام حلو وعذب ونغمة كذلك. وقد ينقل إليه العام كحاسة الذوق الذى هو جنس لها أو كالجنس، فيقال: ذقت الكلام وذقت النغم، وذلك إذا تأَمّلت فصوله الخفية أَو معانيه الغامضة. وقد يقال وزنت الكلام والنغم والصوت، وأَلفيته موزونا، وذلك إذا أَمعنت فى تمييز مطابقة الكلام لمعناه، أَو فى تمييز فصول الصوت وتناسب النغمات[١].

(١) مقالتان في الحواس - عبد اللطيف البغدادي، تحقيق الدكتور بول غليونجى والدكتور سعيد عبده، مطبعة حكومة الكويت ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م ص٨٧.

أما فى القرن العاشر الهجرى فنجد الشهاب الخفاجي يقف على هذه الظاهرة فيورد شواهد أغلبها لشعراء معاصرين له وقليل منها لشعراء قدماء في كتابه «ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا».

ويعلقُ الخفاجي على هذه الشواهد بقوله «هذا نوع من البديع غريبٌ بيّناه فى حديقة السحر[1]».

ولو تأملنا توصيف الخفاجي لهذا التصوير الجديد بأنّه لون من البديع الغريب لعرفنا قيمة هذا المنحى الجمالي عند الخفاجي، ووجه الغرابة لديه - فيما نعتقد - أن هذا التصوير التراسلى يخرج عن دائرة المألوف الذى قرأه الخفاجي، وكونه قد بيّنه في كتابه «حديقة السحر» فإنّ ذلك يعنى أنّه كان معنيًّا بتتبع هذا اللون الفني لدى الشعراء، وإن لم يعطه اسمًا.

ولقد بحثنا - قدر جهدنا - عن كتاب حديقة السحر الذى أشار إليه الخفاجى لكنّنا لم نهتد إليه، لأن هذا الكتاب - إن وجد - سيكون أول كتاب يرصد هذه الظاهرة فى شعر المبدعين من وجهة نظر نقدية ومن ثَمّ يكون كثير الفائدة.

(١) ريحانه الألبا وزهرة الحياة الدنيا - شهاب الدين محمود الخفاجي - (د.ت) مكتبة كلية دار العلوم تحت رقم ١٣٩٨٠، ص٩٠.

الخفاجي وشواهده[1]:

الشاهد الأول الذى يذكره الخفاجي هو قول أبي الفتح بن عبد السلام المالكى[2]:

حَازَ الجمالَ بأسرهِ فَمُحبّه

في أسره لم يرضَ حَلَّ وَثَاقِهِ

قَسَمًا بِصُبْحِ جبينهِ لَوْ زَارَه

جُنح الدُّجَى وَسَعَى إلى مُشْتَاقِهِ

لفرشْتُ خَدِي في الطَّريقِ مُقبلًا

بفم الجُفُونِ مواطىءَ استطراقِهِ

وَصَفَحْتُ عن زلَّاتِ دَهرى كُلِّها

وعنادِهِ فيما مَضَى وشقَاقِهِ

ويعلق الخفاجي قائلًا: وقوله بفم الجفون إلخ كقوله أيضًا في أرجوَزته المشهورة:

تَكَادُ من عذُوبةِ الأَلْفاظِ

تَشْربُهَا مَسَامعُ الحُفَّاظِ

---

(١) الشواهد كلها في المصدر السابق ص٩٠، ٩١.

(٢) هو: أبو الفتح بن عبدالسلام المالكي المغربي، شاعر مصري ولد سنة ٩٠١هـ، وكان فقيهًا أصوليًا وعلامه في علوم العربية، وأكثر العلوم العقلية والنقلية، وله الباع الطويل في الأدب ونقد الشعر، توفي سنة ٩٧٥هـ. انظر السابق ص٨٩.

وواضح أنّ الخفاجي لم يُوفق في هذا، لأن تعبير «فم الجفون» لا يتساوى مع الشاهد اللاحق، لأن«فم الحفون» تشخيص يبعد عن تبادل الحواس، بينما الشاهد التالى له يظهر فيه التبادل واضحًا وجليًّا، فالألفاظ عذبة حلوة لا تسمعها الآذان بل تشربها.

ويرى الخفاجى أن هذا اللون الشعرى «له نظائر كثيرة، وهو على نهج قول تعالى: ﴿وتصف السنتهم الكذب﴾ كما أشار إليه فى الكشاف»[1].

ثم يذكر الخفاجى شواهده بعد ذلك، إذ يورد بيتين لشاعر يُسمى الغُزي وهما قوله:

إنْ لَمْ أَمُتْ بالسَّيْفِ قالَ العُذَّلُ
مَا قيمةُ السَّيْفِ الذى لَا يَقْتُلُ

وَتَغيّر المُعْتَادِ يُحْسِنُ بَعْضَهُ
للّوَردِ خَدٌّ بالأُنُوفِ يُقَبّلُ

فالتبادل قائمٌ بين الفم والأنف، إذ نرى الشاعر هنا يُقبل بأنفه

---

(١) الآية التى استشهد الخفاجي بها هى الآية ٦٢من سورة النحل ولم يعلق عليها الزمخشرى فى الكشاف، وإنّما علق على الآية ١١٦ من سورة النحل وهى ﴿ولا تقولوا لما تصف السنتكم الكذب هذا حلال وهذا حرام﴾ وقال الزمخشري: فإن قلت: مامعنى وصف ألسنتكم الكذب؟ قلت: هو من فصيح الكلام وبليغه جعل قولهم كانه عين الكذب ومحضُه، فإذا نطقت به ألسنتهم فقد حلّت الكذب بحليته، وصورته بصورته. كقولهم: وجهها يصفُ الجمال، وعينُها نصف السحر» الكشاف شرح وضبط يوسف الحمادى، مكتبة مصر «دت» (٦٠٨/٢).

لافمه، وهذا يتناسب مع تشكيل الصورة الكلية «للورد خدٌّ بالأنُوفِ يُقَبَّلُ» فأساس الصورة قائم علي أن الورد له خَدٌّ ومن ثَمَّ تكون رائحة الورد هي التي تطغى في التصوير وعلى ذلك يكون التقبيل بالأنف هو المعادل الموضوعي لهذه الرائحة الطيبة.

ويعطينا الخفاجى مثالًا لشاعر يُسمى الطالوى هو قوله:

أَرُودُ بِلَحْظِي وَرْدَ خَدَّيْهِ والذي
جَنَى لَحْظُهُ وَرْدَ الخدودِ فَأَخْطَا

وَأَرْشُفُ بالألحاظِ خَمْرةَ رِيقِهِ
لأَنِّي امرؤٌ آلَيْتُ لاذُقْتُ اسْفَنْطَا

والتبادل هنا في قوله: «وأرشف بالألحاظ خمرة ريقه» إذ نرى هذا التبادل الواضح بين البصر والفم، فقد رشف الشاعر ريق محبوبته بعينه بدلًا من فمه، وهذه صورة غريبة حقًّا، لأننا تعودنا أن يرشف الشعراء - في حالات التبادل - بأنوفهم من فم المحبوبة، دلالة على رائحة الفم الطيبة أما أن يكون الرَّشفُ بالعين فهذه صورة كما وصفها الخفاجى نفسه «نوع من البديع غريب» وهذه الغرابة لا تبعد بها عن الجودة، لأنَّ الشاعر عبَّر بالأشمل والأعم فأساس الصورة قائم على صفاءِ ريق المحبوبة وكأنه الخمر الصافية، وارتشاف هذه الخمر بالبصر لاينفي رائحتها الطيبة إضافة إلى لونها الصافي.

ويذكر الخفاجي بعد ذلك بيتًا للبحتري وهو:

تُـفَّـاحُ خَـدٍّ إذا احْمَرَّتْ مَـحَـاسِـنُـهُ

مُـقَـبَّـلٌ بِخَـفِـيِّ اللَّحْظِ مَـغْـضُـوضُ[1]

ويعلقُ الخفاجيُّ على البيت السابق قائلًا: «وقوله معضوضُ بدل من قوله مُقَبَّلٌ، وهو غيره وليس بدل غلط فانظره فإنَّه من سحر البلاغة».

وأعتقد أن إعجاب الخفاجى بهذه الصورة يعود إلى روعة التبادل بين حاسة البصر والفم، فالشاعر يُقَبّل خَدَّ المحبوبة ببصره، ثم يجعل هذا الخد معضوضًا من البصر أيضًا بعد التقبيل.

ويتبع الخفاجى ذلك بقوله[2]:

ومما نحن فيه قول ابن الرومى:

بـــدرٌ كَـــأَنَّ الـبـــدرَ مَـقْـــ

ـــرونٌ عـــلـــيـــه كـوكَـــبُ

عَـذَبَـتْ خـــلائـقُـــهُ فـكَـــاد

مـــن الـعـــذوبـــةِ يُـشْـــرَبُ

فجمال الخِلْقةِ عادة يُدرك بحاسة البصر، لكن ابن الرومي جعل هذه

---

(١) البيت في ديوان البحتري بتحقيق حنا الفاخوري (٢/٤٦).

(٢) البيتان فى ديوان ابن الرومى، بتحقيق الدكتور/حسين نصار، الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٩٣م (١/٢٥٠).

الخِلقة عذبة تُشْرَبُ وتُذَاقُ، فالجمال طاغٍ لا يقف حدّه وتأثيره عند الإمتاع البصرى به، لكنه يسرى في جسد الناظرين عذبًا حُلو المذاق.

ويعجبُ الخفاجى ببيتين لابن هند فى عود البخور:

رأيـــــتُ الـعُـــــودَ مُـشْـتَـقًّـاً
مـــــن الـعـــــود بـإتـقـــــان

فـهـــــذا طـيـــــبُ آنـــــافٍ
وهـــــذا طـيـــــبُ آذانِ

ولا يخفى علينا التبادل هُنَا، فالآذانَ تَشُمُّ عُودَ البخور، لكنّ الافتعال فيه واضحٌ وَجَلِيٌّ أيضًا، ومن ثَمَّ جاء التبادل فاقدًا للجمال الذي يُصاحبُ - عادة - هذا النَّمط من التصوير، فالتبادل قائمٌ بين الأنف والأذن ، لكننا لا نجد لهذا التبادل أثرًا يُذكر في المعنى «ولانقصدُ بالمعنى المعنى المنطقي أو العقلي، وإنَّما نقصدُ المعنى الشّعورى المتمثل في قُدرة الصُّورةِ على الإيحاء بمشاعر أو أفكار خاصة تتلاءم مع المسار الشعورى العام»[1]؛ أضف إلى ذلك أن التبادل يتجه - عادة - إلى الروح والوجدان مُخاطبًا المشاعر، ولكنه هنا كان سطحيًّا لمجرد التبادل الشكلى بين الأنف والأذن.

---

(١) د.علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة الشباب - القاهرة ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م ص١١٤.

ثم يعطينا الخفاجي بيتًا منسوبًا لابن المعتز فى فرس وهو قوله[1]:

يَـكَـادُ لَـوْلَا اسـمُ الإلـهِ يَـضْـحـبُـه

تَـأكُـلُـه عُـيـونُـنـا وتـشـربُـه

والتبادل هنا بين العين والفم، تبادل حاسة البصر مع الفم وهو جارحة، إذ أخذت العين هنا صفات الفم - الأكل والشرب - دون التطرق إلى حاسة التذوق.

والخفاجي - على ما يبدو - لم يُفرق بين تبادل الحواس مع بعضها وتبادل الحواس مع الجوارح لأن كل ذلك يدخل ضمن البديع الغريب الذي أعجب به وعدَّه سحرًا.

ثم يذكر الخفاجي بعد ذلك شاهدًا للشريف الرضي هو[2]:

فـاتَـنِـي أنْ أرَى الـديـارَ بـطـرفـي

فَـلَـعـلّـي أرَى الـديـارَ بِـسَـمـعِـي

والتبادل هنا واضح بين الطرف والسمع، لكن الرؤية بالسمع أتت في السياق كأمنية ولم تأت بديلًا لرؤية العين.

ويضيف الخفاجى شاهدًا آخر للقاضى الفاضل هو:

---

(١) البيت ليس في ديوان ابن المعتز بتحقيق كرم البستانى، دار صادر بيروت د.ت.

(٢) البيت فى ديوانه، بشرح يوسف شكرى فرحات، دار الجيل بيروت الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م (١/٥٩).

مَـثَـلَـتْـهُ الـذِّكـرى لِـسَـمـعـي كَـأَنِّـي

أَتَـــمَـــشَـــــى هُــنَـــــاكَ بِـــالأَحـــدَاقِ

والتبادل هنا واضح أيضًا، فالتمثل عادة يكون للعين، والشاعر هنا جعله للسمع. وهذا التبادل نراه أضعف الدلالة، لأنّ الرؤية أقوى من السمع، وأعتقد أن الشاعر أراد من التبادل التأكيد على أنه يمشي على أرض المحبوبة بعينيه، مما جعل السمع يحل محلها ليتمثل محبوبته.

ويعطينا الخفاجي شاهدًا آخر للقاضي الفاضل وهو:

الـجُـودُ أَمْـدَحُ مِـمَّـنْ قَـامَ يَـمْـدحُـه

فـالـنَّــاس مـا نَـطـقُـوا إلاَّ مـن الـنَّـظَـرِ

وأعتقد أن الخفاجي لم يوفق في هذا الشاهد، لأنَّ المعنى هو: أن النَّاس لم تتحدث بألسنتها إلا بعد أن رأت الكرم بعينها، ومن ثَمَّ لا نجد أثرًا للتبادل هنا، والذي فهمه الخفاجي أن النَّاس تحدثت بعيونها وهو معنى بعيد.

أما الشاهد التالي فهو لابن خفاجه المغربي الأندلسي وهو قوله:

وأهـــيــــف قَـــــامَ يَـسْـــــعَـــــى

والـسُّــــكْــرُ يـعـطــــــفُ قَــــدَّه

وقـــد تـــرنَّـــح غُـــصْـــنـــاً

واحـــمـــرَّتْ الـــكـــأسُ ورده

وألـــهـــبَ الـــسُّـــكْـــر خـــدًّا

أَوْرَى بـــه الـــوجـــدُ زِنْـــده

فـــكـــادَ يَـــشْـــرَبُ نَـــفْـــسِـــي

وَكِـــدْتُ أَشْـــرَبُ خـــدَّه

والتبادل بين النظر والفم هنا تبادلٌ تَعسفي، فليس لدينا أية دلالة في الأبيات تؤكد أن الشاعر أراد شرب خدّ المحبوبة بنظره، لأن ذلك يتم أيضًا بالفم، وهو التعبير المباشر الذي توحي به الأبيات.

ويختتم الخفاجي هذه الشواهد بقول ناصح الدين الأرَّجاني:

وَرَشَـفْـنَـا مُـدامَ نَـظْـمٍ وَنَـثْـرٍ

مـن كُـؤوسٍ تُـذَاقُ بـالآذانِ

وهذا تراسل تام لمدركات حاستي السمع والتذوق، فالأذن لم تسمع النثر والشعر وإنَّما رشفته وتذوقته.

وإذا كان الشهاب الخفاجي لم يُعَرِّف الظاهرة فإنه يكفيه شرف الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمل حتى أنه أدرك أسرار الجمال في الشعر الذي يحوي تبادلاً للحواس أو الجوارح.

فهو يرى عملية التبادل بين مدركات الحواس عملية إعادة

تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس، حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل. فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى.

وفي العصر الحديث نرى الدكتور محمد غنيمي هلال يُعَرّف ظاهرة تراسل الحواس بأنها «وَصْفُ مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة»[١] ويزيد الدكتور غنيمي هلال الأمر تفصيلًا فيضيف:

«وذلك أن اللغة - في أصلها - رموزٌ اصطلح عليها لتثير في النّفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريبٌ مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»[٢].

أما الدكتور محمد فتوح أحمد فإنّه يتناولُ هذه الظاهرة بتفصيل أكثر ويعتمد على رأى المدرسة الرمزية الغربية لا سيما رأى بودلير الذي يرى «أن الانفعالاَتَ التي تعكسها الحواسُ قد تتشابه من

(١) النقد الأدبي الحديث، الدكتور/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر ١٩٩٧م، ص٣٩٥.
(٢) السابق ص٣٩٥.

حيث وقعها النفسى، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذى يتركُ اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثَمَّ يصبح طبيعيًّا أن تتبادلَ المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل لقد يضفى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات»[١].

ويأتى الدكتور فتوح بعدة شواهد لهذه الظاهرة في شعرنا الحديث، فالشاهد الأول للشاعر حسن كامل الصيرفي في قصيدة «الضحكة النشوى».

يقول الصيرفي[٢]:

الضحكـــــةُ النَّشـــــوى
مَـــــوجٌ مـــــن النـــــور
فـــي حَـــــوضٍ بـلـلـــــورِ
فـــــواتــــــنُ الحُـــــور
تـســتـعـــــذبُ اللهــــــوا
فـــى ســـــحــــرِه المُـغْـرِى

---

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية دار المعارف ١٩٧٨م، ص٢٤٨.

(١) كل هذه الشواهد والتعليقات عليها فى كتاب الرمز والرمزية للدكتور - محمد فتوح أحمد ص٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١.

بالأعين الظَّمآى

كالشدو والنجوى

من فم عصفُورِ

بالعطرِ مَسحُورِ

ويعلق على هذا الشاهد بقوله:

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح فى هذه الأبيات رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه، ولم يمزج فيه بين المعطيات الحسية مزجًا تامًا. على أن أهم ما يميز الصورة الشعرية عند «الصيرفى» ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات الحواس من أصوات وعطور وألوان، بل إنها لتتجاوز ذلك أحيانًا إلى ما يعرف بتراسل المدركات، ونعنى به صور العالم الخارجى ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعى البصرى. ومن أوضح نماذج ذلك قوله فى قصيدة «سحر الصوت»:

إنْ غرَّدَ البلبلُ

في هدأةِ الأسداف

وصفَّق المجدافُ

في صفحةِ الجدولِ

فصوتُك المرسلُ

أنغامُه أطياف

تــــطـــــــــوفُ فـــــــــي دلّ

فــــــي مــرقـــــصِ الــلــيـــلِ

كـــشـــــــرّد الأحــــــــــلام

بـــــــراقـــــــة الأجـــســــــام

مـن عـالــــــم الـوهـم

فبدلا من أن يستمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافًا تتحرك فى دلال، وبدلًا من أن يكون مجال هذه الحركة مكانًا متحيزًا محدودًا - كما هو المألوف- يتحول الليل كله إلى مرقص تجول خلاله هذه الأطياف براقة الأجسام، رغم أنها أطياف وهمية. وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لا هى وهمية بحتة، لأن بعض عناصرها واقعى، ولا هى حقيقية بحتة، لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهى بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه.

والواقع أن الشاعر فى تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من رؤاه البصرية المختزنة فى الذاكرة، ذلك أن إحساساتنا إحساسات تمثيلية، فقد يثير فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها تستدعى سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا».

ثم يعطينا الدكتور فتوح بعد ذلك شواهد لمحمود حسن إسماعيل، تحمل أنماطا مختلفة من التراسل يقول:

ونظفر فى شعر «محمود حسن إسماعيل» بنمط آخر من أنماط التراسل، ونعنى به تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال آخر. صحيح أنه لم يتخل - مع ذلك - عن تراسل معطيات الحواس، فرأينا الصوت فى شعره يشبه العطر:

تَـنْـسـابُ مـن قـلـبـى أنـاشـيدُهَـا

كـالـعـطـرِ مـن فـجـرِ الـرُّبَـى الحالم

ثم رأيناه يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعته الشاعر بالسواد والمرارة:

وتـأويهـة فى الليـلِ سـوداء مُـرَّة

تُـفْـزِعُ فى قـلـبِ الـدُّجـى كُـلَّ نـائـمِ

أما الشذا فيتحول إلى شراب يتحساه الشاعر:

أتـحـسَّـى شَـذَاك مـن سـجـوة الـظـل

وأقـتـاتُ مـزعـجَ الـذكـريـات

ويرى الدكتور علي عشري زايد أن المقصود بتراسل الحواس «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي الأشياء التى ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء

التى ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التى ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التى ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا»[1].

ويضيف الدكتور عشري: وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وأسرف فيها بعض الشعراء وبخاصة فى بداية فترة التأثير الرمزى فى الشعر العربي المعاصر، حيث وجدنا الكثير من القصائد التى تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس.

ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسى على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعرى قول الشاعر محمد عبدالمعطى الهمشرى فى قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»:

هَيْهاتَ.. لن أنسى بظلّكِ مجلسى
وأنا أُراعى الأفقَ نصف مغمضِ
خنقَتْ جفُونى ذكرياتُ حُلوةٌ
من عطرِك القمرى والنغم الوضي
فانسابَ منكِ على كليلِ مشاعرى
ينبُوعُ لحنٍ فى الخيالِ مُفضَّضِ

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة - د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب القاهرة ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م ص٨٧.

وهفَتْ عليكِ الرَّوحُ من وادى الأسى

لتعبَّ من خمرِ الأريجِ الأبيض[1]

ويعلق الدكتور عشري على أبيات الهمشرى قائلًا:

«فالتراسل بين معطيات الحواس فى هذه الأبيات شديد الوضوح، ففى البيت الثانى يصف العطر - الذى هو من مدركات حاسة الشم - بأنه قمرى - وهى صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر - وكذلك يصف النغم - الذى هو من مدركات حاسة السمع - بأنه وضيء، فيضفى عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر. بل إنه لا يكتفى بالتراسل المتبادل بين حاستين اثنين كالبصر، أو الشم، أو الشم والبصر وإنما يجعل التراسل فى بعض الصور يتم بين ثلاث حواس تتبادل معطياتها، فالبيت الثالث تقوم شطرته الثانية على تراسل متبادل بين ثلاث حواس هى على التوالى الذوق والسمع والبصر، فالينبوع هو باعتبار ما من معطيات حاسة الذوق، واللحن من معطيات حاسة السمع، واللون المفضض من معطيات حاسة البصر، ومن هذا القبيل أيضًا صورة «خمر الأريج الأبيض» فى البيت الرابع، التي تتراسل فيها حواس الذوق والشم والبصر، فالخمر من دائرة حاسة الذوق، وهو يضيفها إلى أحد مدركات حاسة الشم وهو الأريج الذى يصفه بصفة من نطاق

(١) السابق ص٨٨، ٨٩.

حاسة البصر وهى البياض. وهكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب، لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التى تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها، وعن طريق هذا التراسل تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة(١).

ويرى الدكتور أحمد بسام ساعي في التراسل خروجًا عن الصورة البيانية التقليدية وقواعدها المحدودة، ويرى أن قواعد علم البيان تعجز عن تناول صور التراسل وتحديدها(٢).

ويزيد الأمر إيضاحًا بقوله: «وتدخل الصورة في علاقات لغوية جديدة يربط فيها الشاعر أو الأديب بين مجالَين حِسِّيَين أو أكثر - على مبدأ «بودلير» الشاعر الفرنسي الرمزي في نظرية العلاقات - فحين نقول: (صوت دافئ) لا نجد علاقة مباشرة بين الصوت، وهو مرتبط بحاسة السمع، والدفء، وهو مرتبط بحاسة اللمس، ولكننا نستطيع أن نقيم هذه العلاقة عن طريق غير مباشر فنقول: إن تأثير هذا الصوت في النفس يشبه تأثير الدفء فيها، ومثل هذا قولنا: (صوت مخملي) أو (موسيقى حمراء) أو (سعادة خضراء). ويربط بعضهم بين ثلاث حواس في صورة واحدة كقول نزار قباني:

---

(١) السابق ص٨٩، ٩٠.

(٢) الصورة بين البلاغة والنقد، ص٢٣.

في مرفأ عينيكِ الأزرقْ

أمطار من ضوءٍ مسموعْ

فالأمطار - العنصر الملموس - والضوء - العنصر المرئي - يربطهما الشاعر بحاسة ثالثة هي حاسة السمع»[1].

وهذه التعريفاتُ على دقتها وروعتها نرى أنها تعتبر تبادل مدركات الحواس تلاشيًا للفروق بين كل حاسة والأخرى، بحيث تصبح - كما قالوا - المشموماتُ أنغامًا... إلخ.

وإذا كان الأمر كذلك لانعدمت الفنية في الأداء الشعري الذي يستخدم هذه الظاهرة، فإذا كان الأثر النفسي الذي يتركه سماعُ الحديث هو نفسه الذي يتركه تذوقه فما الفائدة إذن من اللجوء إلى التراسل أصلًا.

وعلى هذا فإن هذ التعريفات لم تخرج عن الإطار الشكلي لوجود الظاهرة، ولم تسبر غورها لتقف على الانفعالات النفسية المختلفة - وليست المتساوية - التي يتركها تبادل مدركات الحواس في نفس القارئ أو السامع، وكذلك الحالات النفسية التي جعلت الشعراء أنفسهم يجنحون إلى هذا اللون من الإبداع، فعندما يتذوقُ الشاعرُ صوتَ محبوبته، أو يشمُّ رائحته الطيبة، لا يمكن يتساوى ذلك عنده مع سماع صوتها بأذنه لأنه في هذه الحالة - حالة التذوق

---

(١) الصورة بين البلاغة والنقد، ص٢٣.

والشم للصوت - يعطينا دلالات أرحب بكثير، وهذه الدلالات تكمن في استنفار حواسه في الاستمتاع بالجمال المتاح من المحبوبة وهو الصوت، فهو يتذوقه مثلما يقبلها ويشمُّ رائحة صوتها مثلما يشمُّ رائحتها وهكذا ينقل إلينا الشاعر إحساسه كاملًا الذي يشعر به، وينقلنا نحن إليه.

فهناك إذن انتقال كُلّي سواء في الإبداع أو التلقي لأن الشاعر عندما يستخدم حاسة بدلاً من أخرى، فهذا لا يلغي الجانبية الأولى مطلقًا، وتكمن براعة الدلالة في الحاسة الأخرى بأنها غير محدودة، لأن سماع الصوت على سبيل المثال - محدود الدلالة ويفهمه القاصى والدّانى، أما شمّه أو تذوقه، فهو يستنفر حاسة أخرى أو أكثر، دون أن تكون محدودة الدلالة وهنا يكمن الجمال الحقيقي في تراسل الحواس. أما القول بأن هذه المحسوسات تصدر عن انفعال واحد أمر فيه بعض مخالفة الواقع.

وأعتقد أن النقاد في العصر الحديث انطلقوا من فكرة بودلير التي ترى بأن الحواس تتشابه في معطياتها فهو يقرر بأن «الذي يثير الدهشة بحق هو ألاّ يستطيع النَّغمُ أن يوحي باللون، وأنْ تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النَّغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار»[1].

(1) CharlesBaude lairt: L'art Romantique - Garnier Flammarion - Paris 1968, p.271
نقلاً عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٨٨.

والواضح أن بودلير رأى معارضة من مُعاصريه أثارت دهشته، هذه المعارضة لم يجدها من نقادنا، وإن كان قد أشار إليها الدكتور علي عشري زايد في إطار الحديث عن تعجب بودلير من الذين يرون أنَّه من غير الممكن أن تتبادل الحواس معطياتها[١] وأعتقد أنه يمكن أن تتبادل الحواس، ولكن لا يمكن أن تتشابه في معطياتها ودلالاتها - كما قلنا من قبل - بأي حال من الأحوال.

وأظن أن ما أوقع بودلير ومن أخذ عنه من نقادنا العرب المعاصرين هو التحديد الصارم لدلالات التراسل، وربمّا هذا ما فطن إليه وَارِينْ عندما تحدث عن الظاهرة، فهو يرى أن تداعي الحواس Synesthesie، ظاهرة مميزة لتجارب بعض الأفراد، حيث تدخل بعض الاحساسات المنتمية إلى حاسة أو حالة نفسية في علاقة مع مجموعة أخرى فتظهر بانتظام كُلّما طرأ حافز على هذه الأخيرة[٢].

بقى أن نشير إلى أن النقد الحديث أيضاً أغفل وجود هذه الظاهرة في شعرنا العربي القديم ومن ثَمَّ كان تعامله معها في الشعر العربي المعاصر على أنَّه تأثير من مذهب الرمزيين في الغرب، وحقيقة الأمر أن الشعراء المعاصرين الذين تأثروا بالرمزية قد تأثروا فعلًا بهذا المذهب من المبدعين الغربيين، وعلى ذلك يكون النقد الحديث قد

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة د/ علي عشري زايد ص٨٨.

(2) Dictiomary of Psychology. Boston 1934.

أدى دوره كاملًا في تحليل هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر ووضع يده على مصادر التأثير، لكن الذي لم يلتفت إليه نقادنا أن هذه الظاهرة في شعرنا العربي القديم ولها جذور فيه، وأن المبدع العربي منذ الجاهلية كان واسع الخيال رحب الأفق، وبعيدًا عن المسلّمات التي توارثناها جيلاً بعد جيل، والتي تصف شعرنا القديم بأنّه خال من الرمزية، وأن الشاعر العربي القديم كان يجتح إلى المحسوسات المادية في تشكيل صوره الشعرية. وأنه استمد عناصر هذه الصور من البيئة المحيطة به، الصحراء، والأشجار، والليل والحيوانات وغير ذلك، وهذا ينفى الإبداع الخيالي عند شعرائنا القدامى، فدورهم فقط - حسب هذا المفهوم - هو تصوير ما يرونه محسوسًا أمامهم. وهذا الحكم على شعرنا العربي القديم فيه عمومية لا يقبلها البحث العلمي الجاد، لأن وجود هذه الظاهرة في شعرنا القديم يدلّ دلالة قاطعة على رقى الموهبة الشعرية والخيال الخلّاق عند الشعراء القدامى، وأنهم كانوا يستنفرون حواسهم، وحواس من يسمعهم، عندما يبادلون بين هذه الحواس.

بقى أن نشير إلى أن استخدام الشعراء العرب في الجاهلية لهذه الظاهرة كان عفويًّا ولم يكن متعمدًا مثلما فعل الشعراء المعاصرون. وأظن أن بداية استخدام التبادل عن وعي كان في نهاية عصر بني أمية وبداية العصر العباسي.

المبحث الثاني :

تبادل الحواس

البصر وتبادل الحواس

حاسة البصر من أكثر الحواس أهمية للإنسان، فعن طريقها يرى الإنسانُ الأشياءَ ويستطيعُ المقارنة بينها، محدداً التشابه والاختلاف، لذلك تؤدي هذه الحاسة دوراً هاماً في تشكيل الصُّورة الشعرية لاسيَّما التَّشبيه، الذي كان أكثر أنماط الصّور البيانيةِ انتشاراً في الشعر القديم، لأنَّ الشعراء كانوا يعتمدُون على المشاهدات المرئية أمامهم، في تكوين طرفي التَّشبيه.

ولم تقف الحاسة البصرية - في شعرنا القديم - عند الرّصد الخارجي للأشياء (المشابهة) بل تعدَّتْ ذلك إلى ما يُعرفُ حديثاً بتراسل (تبادل) مُعطيات الحواس.

★ **حديث العيون**

لعلّه من الطبيعي أن نجد حديث العيون في الشعر الغزلي، فالعين - لدى العُشاق - تكشفُ عمَّا تُكنه الصدورُ من لوعةِ الحُبّ ومرارةِ الفراق، وتجولُ فيها الخواطر وأماني اللقاء، كما تُعبِّرُ العين -

أحياناً عن خَفقانِ القلبِ وما يعتريه من وهجِ العاطفة. فهي التي ترى الجمال، وهي التي تحدد ملامحه.

ولا نُغالي إذا قُلنا إنّ ظاهرة التراسلِ بينَ العَيْنِ والصَّوتِ كان لها إرهاصاتٌ أوليّة في الشعرِ الجاهليّ لكنّها لم تصل إلى حدِّ التمازج الكامل، نلمح ذلك في قول امرئ القيس[1]:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سِجَالُ
كَأَنَّ شَأْنَيهِمَا أَوْشَالُ[2]

أَوْ جَدْوَلٌ فـي ظِلالِ نَخْلٍ
لِلْماءِ مِنْ تَحْتِهِ مَجَالُ[3]

مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى، وأينَ لَيْلَى؟
وخَيْرُ ما رُمْتَ ما يُنَالُ

فالتراسلُ قائمٌ على طريقةِ التَّشبيه بين دمُوعِ العينِ التي تَنْسابُ بغزارةٍ وجَدولِ المياه الذي يتسرَّبُ منه الماءُ، وبين ثَنَايا التشبيه نسمع صوتَ خرير المياه، مع أنَّ الشاعر لم يُصرِّح به لفظاً، وكأنَّ الدّموعَ تُشاركه النَّحيبَ على فِراقِ لَيْلَى. وتكمن براعة الصورة في

---

(١) شرح ديوان امرئ القيس، ويليه أخبار المراقسة، دار إحياء العلوم، بيروت الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص٢٠٤.

(٢) سجال: سحاحة بالدموع، شأناهما: مجاري الدموع منهما، أوشال: مياه متحلبة من أعالي الجبل.

(٣) مجال: مسرب للماء من الجدول ينفذ منه ويسيل فيه.

أنها خرجت عن المألوف والمعتاد من رؤية دموع المحبين والعاشقين تسيل صامتة على الخدود، إلى رؤيتها وسماع صوتها، ومن ثم تخرج من حيّز الحزن الصامت إلى حيّز الحزن الناطق.

وهذا التراسل الضمني - إن صَحَّ التعبير - نجده أيضاً عند عنترة بن شدّاد في قوله[1]:

أعَاتِبُ دَهْراً لا يلينُ لِنَاصحٍ
وأُخْفِي جَوىً في القلبِ والدَّمعُ فاضحي

وَقَدْ هَانَ عِنْدِي بَذْلُ نفسٍ عزيزةٍ
ولو فارقتها مابكتها جَوارِحي

فالتصويرُ في هذين البيتين مبنيٌّ على التَّشخيصِ «الدمعُ يفضحُ» و«الجوارحُ تبكي»لكنَّنا لو تأملنا التَّشخيصَ الأوَّل لوجدناه يقتربُ بالصورة نحو التراسل، وكأنَّ الدموع تَتَكلم، والأمر نفسه نجده في التَّشخيصِ الثاني، لأنَّ المتعارف عليه هو بكاء العيون لكن الشاعر استبدل ذلك ببقية جوارحه، وكأنَّ البكاء لم يقف عند حدّ العينِ بل امتدَ ليشمل كُلَّ جسده حسرةً وألماً على محبوبته «عبلة». وبالرغم من هذا فإنَّ التراسل لم يصل هنا إلى حدّ التمازج «فمازالَ التَّشبيه فيها هُو الأساسُ، وهو ما يجعلُ تراسل المُدركات فيها

(١) ديوان عنترة، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، بدون تاريخ ص٣٣.

شكليًّا خالياً من تلك الرؤيا الكونية التي يَشفُّ عنها التراسلُ الرمزي الحقيقي»[1].

ونجد عنترة في موضعٍ آخر يعطينا لوناً من التبادل المباشر، يقول[2]:

مَـازِلْـتُ أَرْمِـيـهـم بِـثُـغْـرَةِ نَـحْـرِهِ
وَلَـبَـانِـهِ حَـتَّـى تَـسَرْبَـلَ بِـالـدَّمِ
فَـازْوَرَّ مِـنْ وَقْـعِ الـقَـنَـا بِـلَـبَـانِـهِ
وَشَـكَـا إِلَيَّ بِـعَـبْـرَةٍ وَتَـحَـمْـحُـمِ
لَـوْ كَـانَ يَـدْرِي ما المُـحَـاوَرَةُ اشْـتَـكَـى
وَلَـكَـانَ لَـوْ عَـلِـمَ الـكَـلامَ مُـكَـلِّـمِـي

فالفرس لا يستطيع الكلام حتى يُكلم عنترة، ويخبره بأنَّهُ مُتْعَبٌ من خوض غمار المعارك، لكنَّ الشاعر ينقل إلينا صورة الفرس الذي يشكو بدموعه وصهيله، وهو هنا يُسَاوي بين حاستين، حاسة البصر وحاسة السمع عند المتلقي، فدموع الفرس تُرى بالعين بينما صهيله يُسمعُ بالأُذن، وشكوى الفرس بهذه الطريقة تبلغ مداها عند المتلقي لا سيما إذا كانت الدموع ناطقة بما يريد

---

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد - الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٧٨م، ص٢٥٠.

(٢) ديوان عنترة ص٢٩، ٣٠.

من شكوى مثل الصهيل، فشكوى الدمع إذن تستقبل بحاستين، البصر والسمع بينما شكوى الصهيل تستقبل بحاسة السمع فقط.

وعلى هذا النحو تُحْفَر الصورة التي يبنيها عنترة في وجدان المتلقي، لأن الحواس المستنفرة تُحسنُ التقاطها وتعرف كيف تجمع بينها وتترجم عن المشاعر من خلالها، وهي إذ تلتقطها من الأعماق تدفع بها إلى الأعماق، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء، تستطيع أن تتغلّب على عوارض كثيرة قد تتغيّر بتغيّر المكان أو الزمان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى كما تمثله عنترة وصاغه خالدًا وباقيًا وممتعًا[1].

ويتطور الأمر عند ذي الرُّمَّة في قوله[2]:

فلما عَرَفتُ الدارَ غَشَّيْتُ عِمَّتي

شآبيبَ دمعٍ لِبْسَةَ المُتَلَثِّمِ

مَخافةَ عَيْني أن تَنِمَّ دُموعُها

عليَّ بأسرارِ الحديثِ المُكَتَّمِ

أُحبُّ المكانَ القَفْرَ من أجل أنَّني

به أتغَنَّى باسمها غيرَ مُعجَمِ

---

(1) الكلمة والمجهر، دكتور أحمد درويش، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص١٤٠.

(2) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢١٧/٢) والأبيات في ديوانه تحقيق الدكتور واضح الصمدي، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، (٥٦/٢، ٥٧).

فهو يخافُ البكاءَ حتَّى لا تتحدَّث عينُه وتُفْشِي سِرَّه الدفينَ، الذي لا يريد لأحد أن يطلع عليه، ويؤصل الشاعر صورته الفنية هنا بالمفارقة بين العين والدموع، فالعين تخشى نمَّ الدموع وإفشاء السر، وهي هنا لا تستطيع التحكم في هذه الدموع، ومن هنا نجد أن العين والشاعر يقفان معًا في جانب والدموع تقف في الجانب الآخر، ويكمل الشاعر لوحته الفنية بالمقابلة - على عكس ما سبق - فذكرى المحبوبة والمحبوبة لا شك أنهما دلالة خصب ونماء داخل الشاعر، ويقابل الشاعر هذا الخصب والنَّماء بالمكان القفر الذي عادة لا يُحبّ، لكن الشاعر يخرج عن المألوف لأنّه في هذا المكان وحده يستطيع أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه ويتغنّى جهرًا باسم محبوبته فحرية التعبير عن المشاعر والأحاسيس حوَّلت هذا المكان إلى روضة غنَّاء، ومن هنا تبرز قيمة إخفاء الحديث أمام الناس فهو إخفاء قهري تمليه عادات وتقاليد يُعلن الشاعر رفضه لها.

وهذا النمط من التراسُل نجده واضحاً وجليًّا عند جميل بن معمر في قوله[1]:

لعمْرِي ما استودعتُ سِرِّي وسرَّها

سِوانا، حَذَارًا أنْ تشيعَ السرائرُ

(1) ديوان جميل - جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار - مكتبة مصر - بدون تاريخ، ص٨٣.

ولاخــاطَــبــتْــهَــا مُــقْــلــتــاي بــنــظــرةٍ

فَــتــعــلَــمَ نَــجْــوانَــا الــعــيــونُ الــنَّــواظِــرُ

فالشاعرُ حريصٌ كُل الحرصِ على حفظِ سرِّ محبوبتهِ «بُثَيْنة» ولا يريدُ أن يعلمَ أحدٌ بهذا السر، ومن ثمَّ لاينظرُ إليها بمقلتيه مُخَاطباً، حتى لا تعلمُ عيونُ الآخرين ما في نظرته من حُبٍّ وعشقٍ. وروعة التبادل هنا تكمن في أن جميلاً لم يخاطب محبوبته بالنَّظر، وكأنَّ النَّظَر حَلَّ محل الكلامِ، وتتحوَّل المُقلتان فمًا يتحدثُ عن مكنون صدره، بل الأمر يتعدى ذلك إلى عيون الآخرين التي تسمع حَديث مُقلتيه وتعرفُ سرَّ الهوى في نظرته. فالأمر يتعدى الشاعر ومحبوبته، فقد تحوَّلت عيون الناظرين إلى آذان لتسمع حديث مقلتيه، فالعين هنا تحدثت عند الشاعر، وهى نفسها التي تسمع الحديث عند الآخرين.

وفي شعر بَشَّار بن بُرْد - الذي وُلد ضريراً - العيون تتحدث في غير موضعٍ يقول بشار[1]:

يُــكَــلِّــمُــهَــا طَــرْفِي فَــتُــومــي بــطــرفِــهَــا

فَــيُــخْــبِــرُ عــمَّــا في الــضَّــمــيرِ مــنَ الــوجْــدِ

فالشاعر يكلمُ محبوبته بطرفِ عينه، والمحبوبةُ لا تجيبُ بلسانها

(١) ديوان بشار بن برد، دار الكتب العلمية، بيروت - الطبعة الأولى ١٤١٣هـ/١٩٩٣م ص٤٣٨.

بل تجيبُ بطرف عينها أيضاً وتتحوَّلُ إجابتها إلى إخبار عمَّا في ضميرها من الحُبّ والجوى. ولعلنا نلحظ أن التبادل هنا - بين العين والفم - كان مصحوباً بالحركة التصويرية التي تراقب اهتزاز العيون المتبادل، وليس عجيبًا أن نرى هذا التصوير في شعر بشار وهو ضرير - كما أسلفنا - بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن التصوير البصرى عند بشار فاق تصوير المبصرين، وهذا ما جعل القدماء والمحدثين يقفون طويلاً أمام قوله:

كأنَّ مُثارَ النَّقْع فوق رُؤُسِهم

وأسيافَنا لَيْلٌ تَهَاوى كواكِبُه[1]

فهذا وصف دقيق لُمبصر، بل لم يستطع شاعر من المبصرين المعاصرين له أن يجاريه في هذا، وأعتقد أن ذلك مرده إلى الخيال الذي يتمتع به بشار ومحاولته تعويض فقد البصر باللجوء إلى هذا التصوير البصرى الرائع، وكأنّه يقاوم آفة العمى التي أصيب بها، فهو يريد أن يقهرها ويثبت أنها لم تستطع قهره.

ونرى دموع العين تتحدث في قوله أيضًا[2]:

فَقَبْل دُمُوع عَيْنكِ خَبَّرتْنا

بِمَا جَمْجَمتْ، زفرتُكِ الصُّعُودُ[3]

---

(١) ديوان بشار، ص١٤٦.

(٢) ديوان بشار، ص٤٣٧.

(٣) جمجمت: أخفيت في الصدر. والزفرة: النفس العميق.

فالدموع هنا تتحدثُ وتظهرُ الحبَّ الدفين في القلب، والشاعر يتممُ زفرة الصدر الغامضةِ بحديث الدموع الذي يزيل غموض تلك الزَّفرة المكلومة.

وسرُّ الجمال يكمنُ في وضوح الدلالةِ، فالشاعر لم ينتظرِ الدموعِ حتى يفهم مشاعر محبوبته وما تعانيه من لوعةِ الحُبِّ، بل يتابعُ زفراتِ صدرِها ومشاعرِها في تألمٍ وأسى.

ويبلغ الشوقُ مَداهُ عند بشار عندما يُعلن أنه يموت وَجْداً وحبًّا، وأنه لا يملكُ دموعَ عينيه عندما يتذكر محبوبته، يقول[1]:

فــإنَّ الـشـــوقَ يـــدْعُــونـي

وإنِّـــي مــيِّـــتٌ حُـبّـــاً

إذَا مَـــا ذكـــرَتْـــكَ الـعَـيْـنُ

لَـــمْ تـمــلَـكْ لـهَـا غَـرْبَـا[2]

وقيمة التبادل الدلالية هنا - بين العين التي ترى واللسان الذي يذكر - تأتي من استحضار صورة المحبوبة أمام عينيه، لأن الذِّكر باللسان ربما لا يصحبُه استحضار تلك الصورة التي ملكَتْ نَفْسه ومشاعره، بينما ذكر العين يكون بتمثل هيئة محبوبته ومحاسنها، ممّا يعطينا الشعور القويَّ بحاجة العين إلى رؤية المحبوبة مباشرة، وما

(١) ديوان بشار، ص٨٢.

(٢) الغرب: الدمع الكثير.

دام ذلك قد عزَّ عليها وأصبح مُحالاً فإن العين تستعيض بتمثل المحبوبة خيالاً أمامها وتكون النتيجةُ الطبيعيةُ لهذا الدّموع الغزيرة التي لايستطيع الشاعر التحكم فيها. وقد نجح الشاعر خلال هذا التبادل أن يحوّل الصورة من حالة السكون إلى حالة الحركة، فالعين ذكرت وتكلّمت واستحضرت صورة المحبوبة، والدموع خرجت من العين مسرعة رغمًا عنها.

ومن أفضل النماذج عند بشار قوله(١):

جَـرَى دمــعـي فـبــاحَ عـلـيه سِرّي

كـحـاوي المِـسْـكِ دَلَّ عـلـيه نَـفْـحُ

فالدموع تحدَّثَتْ بالسر الدفين بين جوانح الشاعر، ولو نظرنا إلى المقابلة بين شطرى البيت لوجدنا أن الشاعر جعل حديث العيون في مقابل حاسة الشَّم وإذ كانت العيون تتحدث لتدل على الأسرار التي يحاول الشاعر إخفاءها فإن النَّفح هو الآخر يدل على المسك، وظاهر البيت يَدلُّ على التناقض النفسي، لأنَّ دموع العين دلالة حزن، وريح المسك دلالة سرور، لكننا نرى أنه لا تناقض بين شطري البيت، فهـذه الدمـوع هي دمـوع حـبٌ اكتوى الشاعر بناره، ومع أنها دلالة حزن إلاّ أنّها تُريح الشاعر نفسيًّا مثل ريح المسك.

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٨٥/٣).

ولو نظرنا في شعر أبي نواس لوجدنا هذا النمط التراسلي في غزله، سواء كان هذا الغزل بالمذكر أو المؤنث، يقول أبو نواس واصفاً غُلاماً يُغني في الحانة[1]:

غَنَّى عَلَى طربٍ يُرجِّعهُ
لِيَحُثَّ كأسَ مُعاوِدِ الحبسِ[2]

يا خيرَ مَنْ وَخَدَتْ بأرْحُلِهِ
نُجُبُ الرِّكابِ بِمَهْمَهٍ حِلسِ[3]

فَثَنَى عَلَيْه لواحِظاً نطقَتْ
مِنْهُ بِمِثْلِ نَوَاطِقِ المسِّ[4]

فلواحظُ العيُونِ تنطقُ وتتكلَّمُ، لكن التراسل هنا يفتقدُ إلى ماء العذوبة الذي ألفنَاهُ في الغزل بالأُنثى، إذ اختفت نبرة الوجد وآلام الجوى التى تعترى المحبين عادة.

وليس معنى هذا أنَّ حديثَ العيُون عند أبي نواس حالة الغزل بالمذكر يفتقد كُلُّه إلى تلك العذوبة، إذا نراه في موضع آخر يفيض كلامه بالصفاء والعذوبة، يقول:

(١) ديوان أبي نواس، ص٢٦١.

(٢) معاود الحبس: الذي يعود إلى حبس الكأس في يده من غير شرب خوفًا من السُكر.

(٣) وخدت: سارت، المهمة: البيداء، الحِلسُ: يقال أرض محلسة: صار النبات عليها كالحلس، والحلس كساء يوضع على ظهر البعير.

(٤) ثنى عليه: أعاد عليه، المس: الجنون.

يَا سَاحِرَ الطَّرْفِ! أنتَ الدَّهر وَسْنَانُ،

سِرُّ القُلوبِ لدى عينيْكَ إعلانُ

إذا امتحنْتَ بطرفِ العيْنِ مُكْتَتِماً

نَاداكَ من طرفِهِ بالسِّر تبيانُ

تبدُو السَّرائرِ إنْ عيناكَ رَنَّقتا،

كَأنَّما لكَ في الأوْهام سُلطَانُ

فلو أننا لم نعرف سلفاً أنَّ المقصود بالغزل هُنا غلامٌ لعددنا هذه الأبيات غاية في الرَّوعةِ في وصف المحبوبةِ، وبراعة التراسل هنا أن الطرف ينادى بالسِّر إفصاحاً وإعلاناً، وكأنَّ الوجدَ يُكابُد المُتغزل به مكابدةً لم يعد يتحملها، فحديث الطرف كان رغماً عنه لأنَّه بطبيعته يُريد كتمانَ هذا السِّر.

ومن قوله في الغزل بالمذكّر أيضًا[1]:

يَطوفُ بها سَاقٍ أغَنٌ تَرى له

على مُستدارِ الخَطّ صُدغاً مُعقْرَبا

سَقَاني وَمنَّاني بعينيهِ مُنيةً

فكانَتْ إلى نفسي ألذَّ وأغْزَبا

فالأمر هنا عند أبي نواس يتعدى حديث عيون الساقي في

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب السّرى الرفاء (٢٧١،٢٧٠/٤).

الحانة، لأن الصورة لم تأت منفصلة عن دلالة البيت، ولا منفصلة عن الشاعر نفسه، فحديث عين الساقي خرج عن المألوف والمعتاد، إذ وجد له أبو نواس لذةً وعذوبة فاقت لذة وعذوبة الخمر، فالإشارة بالعين لم تستقبلها الأذن، ولم ترها العين فقط بل تذوقها الشاعر مثل الخمر، فحواس الاستقبال متبادلة عند الشاعر وهو المتلقى لحديث العين.

وعندما يتغزلُ أبو نواس بالمرأة يكونُ أكثر تألقاً، ويأخذُ حديثُ العيون عنده نمطاً مغايراً وجذّاباً، يقول[1]:

زُفَّـتْ[2] إلـى أكـرمِ خُـطّـابـهـا،
وشاحُهَا وَرْدٌ وَنَسْرِين
تَـسْـعَـى بها حَـوْرَاءُ في طَـرْفِـهَـا
ضَـحْـكٌ، وفـي المَـضْـحَـكِ تـقـيـنُ

فأبو نواس يتغزل في ساقية الخمر، وحديثُ عيونها يختلف عمّا ألفناه في شعرنا العربي القديم - ضحك - فهو ليس حديثاً بين حبيبين - كما رأينا - ولا يَنمُّ في الوقت نفسه عن عاطفة جياشة لأحد بعينه، وإنّما هو ضحكٌ يسحرُ قلوب الناظرين جميعاً، وربّما هذا ما أراده الشاعر لأنَّ ذلك يتناسبُ مع ساقية خمرٍ في حانة

(١) ديوان أبي نواس ص٤١١.
(٢) زُفتْ: أي الخمر، النسرين: نوع من الزهور.

يرتادها جمع من الرجال، فهي لا تخصُّ بجمالها أحداً وإنَّما هيِ محطُّ أنظار الجميع.

ورغم ذلك يؤكد الشاعر أن بينه وبين ساقية الخمر مودةً خاصة وتتحدث عيونُهما لغةً خاصة بهما: يقول[1]:

تَجْمَـعُ عَـيْـنِـي وعـيْـنَـهَـا لُـغَـةٌ،
مـخـالـفٌ لَـفْـظُـهَـا لمـعْـنَـاهَـا

إذا اقْـتـضَـاهَـا طَـرْفـي لـهـا عـدةً،
عـرفـتْ مَـرْدودَهَـا بـفـحْـواهَـا[2]

ذِي لُـغَـةٍ تَـسْـجُـدُ اللغـاتُ لَـهـا
أَلْـغـزَهَـا عـاشِـقٌ وعـمَّـاهَـا

فحديثُ العيون هُنا أيضاً حديثٌ خاص بلغةٍ فريدة، هذه اللغة هي سيدة اللغات، ولا يعرف مفرداتها وحل ألغازها غير الشاعر ومحبوبته، فألفاظُ هذه اللغة تختلفُ عن معناها المتعارف عليه إلى معنى خاص بين الحبيبين.

ولا يخفَى علينا وضوحُ الصَّنعة في هذه الأبيات، وغلبة الزهو والفخر عند الشاعر على عاطفته الجيَّاشة، فهي أقربُ إلى الوصف

---

(١) ديوان أبي نواس ص٤١٧.

(٢) اقتضاها: طلب قضاءها، مردودها: يريد جوابها، فحوى الكلام: معناه.

التقريري المباشر الذي يخلُو من الروح الشاعرة، ونحن لا نَتجَنَّى على أبي نواس في هذا لأنه تَفرَّد دون غيره من الشعراء بأن أتى بحديث للعين في وصف غيره من العاشقين، فلا العينُ التى تتحدثُ عينُه أو عين مَنْ يُحبُّ، يقول[1]:

أَسـيرُ الهَمِّ، نَـائـي الـصَّـبر، عَـانٍ، تُـحَـدِّثُ عـن جَـواهُ المُـقْـلـتـانِ[2]

نَـفَـى عـن عـيـنـهِ الـتَّـهْـجادَ بـدْرٌ تـالـقَ فـي المـحـاسـنِ غُـصْـنَ بـانِ

فأبو نواس هنا لا يتحدث عن نفسه أو عن محبوبته، إنَّما يتحدث عن نديم له أصبح أسيراً للهم والحزن، هذا النديمُ أطارَ النومَ عنهُ حبيبٌ مثل البدر جمالاً، هذا الحبيب مُتَألقٌ كأنَّه غصن بان، وموقف شاعرنا هنا هو الوصف التقريرى المباشر ومن ثمَّ يكون استقبالُ القارئ او السامع للأبيات استقبال المشاهد الذى ربَّما لا ينفعل مع الأبيات لانَّ الشاعر حَيَّد نفسه ومشاعره وظل واصفاً في موضع لا يحسُنُ فيه الوصف بقدر ما يحسُن استمالة المشاعر واتحادها مع الشاعر عندما تشعر بوجدانه وانفعالاته.

أما البحتري فهو شاعر الوصف والجمال، امتلك فِطرةً نقيّةً

(١) ديوان أبي نواس ص٤١٢.

(٢) نائي: بعيد، العاني: المتعب.

حلَّقتْ به في آفاق الوصف الخيالي الذي «ينظر فيه إلى ما وراء المحسوسات حيث يجعل المرئيات أساساً لغيرها، ويولِّد من المحسوسات صوراً مجردةً وعوالم تصبحُ في فنّه مشاهد حيَّة، لكنَّها تستمدُ وجودَها من خيالهِ العبقري»[1] ويكون طبيعيًّا كثرة تبادل الحواس عنده،لاسيَّما حديث العيون لأنَّ ذلك يلتقي وموهبته الفنية في إبداع الصورة، يقول[2]:

يَـا ربيـعَ العيـن إلّا أَنَّـهُ مَـرعـىً مَـنيـعُ

أنـا مِـنْ حُـبِّـكَ حُـمِّـلْـتُ الّـذي لا أسـتطيـعُ

فَـإذا بـاسْـمِـكَ نَـاديْـتُ أجـابَـتْـنـي الـدُّمُـوعُ

ولعلنا نلحظُ وصفَ الشاعر لمحبوبته بأنَّها «ربيع العين» فهي الحُسن الدائم والجمال الذي لا يعرف الجفاف، لكنَّها «مرعى منيع» فليس للوصول إليها سبيل، ومن ثَمَّ يكون الشاعر مُلتاعاً مهموماً لا يستطيع نسيان حبّه وربيع عينه، ولايستطيعُ أيضاً الاستمتاع

---

(١) الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية - الدكتور محمد أبو الأنوار، دار المعارف - الطبعة الثانية ١٩٨٧م ص٣٤٤.

(٢) ديوان البحتري، شرح وتقديم حنا الفاخوري - دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م (٢/٨١).

بهذا الربيع النَّضر، لذا يكونَ بناء الفعل «حُمِّلْتُ» للمجهول غاية في البراعة، إذ يُعطينا دلالاتِ القهر، قهر الحب وقهر الحرمان من الحبيبة، والشاعر لا يستطيع دفع القهرين عن نفسه أو التغلب عليهما، فالذي حُمِّله لا دخلَ له فيه ولاسيطرة له عليه، وتكتمل مأساتُه عندما ينادي باسمها فلا يجيبُه إلاّ دموعُه، فهي التي تسمعُ نداءَه وهي الوحيدة التي تُجيبه فهو لم ينادِ باسمها تلذذاً أو استمتاعاً، بل ناداها من فرط الصبابة وشدة الجوى، فقد حُمّل الذي لا قبل له به، وإجابة العين بالدموع ما هي إلاّ مشاركة حزينة لما حُمّله.

والشاعر بهذا التبادل «إجابة العين» يضعنا أمام خصُوصية العلاقة الوجدانية التي تعتريه، ولا يشعرُ بها غيره، والبحتري في صراع دائم بين مكنون صدره وحديث دموعه يقول(١):

عَلاَقَةُ حُبٍّ كُنْتُ أكتُمُ بَثَّها

إلى أنْ أذَاعَتْها الدُّمُوعُ الهَوَامِعُ(٢)

إذا العيْنُ رَاحَتْ وهي عَيْنٌ على الجَوَىٰ

فَلَيْسَ بِسِرٍّ ما تُسِرُّ الأَضَالِعُ(٣)

---

(١) ديوان البحتري (٨٥/٢).

(٢) الهوامع: المنسكبة.

(٣) وهي عين: وهي رقيب.

فَــلاَ تَحْسَــبَــا أنِّي تَــزَعْــتُ ولَــمْ أكُــنْ

لأنْــزِعَ عَــنْ إلْــفٍ إلَــيْهِ أُنَــازِعُ[1]

وإنْ شِفَـاءَ النَّـفْـسِ، لَوْ تَسْتَطِـيعُهُ،

حَـبِـيـبٌ مُـوَاتٍ أوْ شَـبَـابٌ مُـرَاجِـعُ

وتتجلّى براعةُ البُحتري هنا في أنَّ التبادلَ مُبرَّرٌ، لم يقف به عند الشكل الخارجي، فأتى مصحوباً بالمكابدة والصراع، ففي البيتين الأولين نلمح الصراعَ بين الشاعر ودمُوعِه، فهو يريد كتمان سر حُبِّه، ودموعُه تأبى عليه ذلك، ولم يستطع السيطرة عليها فأذاعت خبر الحب رغماً عنه، ويبرر شاعرنا ضعفَه وقلةَ حيلتِهِ أمام هذه الدموع بأن الحبَّ لا يُصبح سرًّا عندما تدمعُ عيون العاشقين. ومن هنا ينتهي الصراعُ بينَ الشاعِر ودموعِهِ بانتصارِها عليه وقهره، وإذا كانَ الصراعُ قد انتهَى فإنَّ ما خلَّفه من حسرة وألم ومرارة لم ينتهِ من نفس شاعرنا، وقد دلل الشاعرُ على ذلكَ بالفعل المضارع «أنازع» - الذي يُعطي دلالات الجود بالنفس حتى الرَّمق الأخير واستمرارية هذا الجود - وبالجملة الاعتراضية «لو تستطيعه» التي تحملُ هي الأخرى ملامحَ الضَّعف والوهن والمُحال.

والبحتريُّ على وعي تام بالتبادل، لذا يأتي توظيفه لها متماسكاً، لا نشعرُ فيه بالافتعالِ أو الصَّنعة، يقولُ[2]:

(١) نزعت: مِلْتُ، وأنازع: أجود بنفسي. انظر اللسان «نزع» (١٤/١٠٨).

(٢) ديوان البحتري (١/٤١٥).

أَخـفَـى هَـوَاكَ فَـنَـمَّـتْـهُ مَـدَامِـعُـهُ

والـعـينُ تُـعْـرِبُ عَـمَّـا ضَـمَّـتِ الـكـبِـدُ

فالتبادل واضحٌ، فالدموعُ تظهر الهوى والعينُ تُعرب عن الحُب الدفين، ويبقى لشاعرنا جمال الصياغة، فهو يتحدثُ عن نفسه بضمير الغائب وكأنَّه شاهد عيان مُحايد لحديث الدموع والعين، ولو أنَّه تحدثَ عن نفسه بضمير المتكلم ربما شعرنا بالمبالغة التي تعتري الشُّعراء في مثل هذه المواقف.

والحديث المباشر عن النفس يكونُ مُفيداً . أيضاً . لأنه يُظهرُ خلجاتِ النَّفس الكليمة وتطلعها إلى مَنْ تُحب، يقول[1]:

حَـبـيـبـي حَـبـيـبٌ يـكـتُـمُ الـنَّـاسَ أَنَّـهُ

لـنَـا حِـينَ تَـلـقَـانَـا الْـعُـيُـونُ حَـبِـيـبُ

يُـبَـاعِـدُنـي فِي الْـمُـلْـتَـقَـى، وفُـؤادُهُ

وإنْ هُـوَ أَبْـدَى لِي الـبِـعَـادَ قَـرِيـبُ

وَيُـعْـرِضُ عَـنِّـي والهَوى مِـنْـه مُـقـبـل

إذَا خَـافَ عَـيـنـاً أو أَشَـارَ رَقِـيـبُ

فَـتَـنْـطِـقُ مِـنَّـا أَعْـيُـنٌ حِـينَ نَـلْـتَـقِـي

وتَـخْـرَسُ مِـنَّـا أَلْـسُـنٌ وَقُـلُـوبُ

(١) ديوان البحتري (٢٠٢/١).

فمأساةُ الشاعر ومحبوبته هي التي ولَّدت التبادل رغمًا عنهما، فالمحبوبةُ تكتمُ حبَّها عن النَّاس، وعندما تلتقي والشاعر في جمع من الناس تبتعد عنهُ جسداً ومكاناً إلاّ أنّ قلبها قريبٌ منه، وحبَّها يتجه إليه وعلى ذلك تنطقُ العيون وتخرسُ الألسنُ والقلوبُ. ولعلّه من الطبيعي هنا أن تخرسَ الألسنُ حتى لا يسمعها الناس، ولكن من غير الطبيعي خَرَس القلوب هنا، فهي موطنُ الحُبِّ والحياة، إلاّ إذا كان الشاعر يقصدُ تصوير خفقان قلبيهما عند اللقاء، وأنَّه شديد لدرجة أن المحيطين بهما يسمعون هذا الخفقان، ومن ثَمَّ يكون الخَرَسُ للقلوب مقبولاً حتى لا يتسمَّعُ الناس أنات حُبهما.

ونرى التبادل في شعر ابن المعتز في غير موضع، يقول[1]:

يَـوْمُ سـعـدٍ قـدْ أطـرقَ الـدَّهـرُ عـنـه
خـاسـئُ الـطَّـرفِ لاَتـراهُ الخطـوبُ

فـيه مـا تَـشْـتَـهـي؛ نَـديـمٌ وريـحـا
نٌ، وروحٌ، وقَـيْـنَـةٌ، وحَـبـيـبُ

مُـنـعِـمٌ مُـسْـعِـدٌ يُـؤاتـيه في الـوصـ
ـلِ، رَقـيـبٌ عـلى الـعـيُـونِ رَقـيـبُ

(١) ديوان ابن المعتز، تحقيق وشرح كرم بستاني، دار صادر، بيروت (د. ت)، ص٦٠.

وَرَسولٌ يـقُـولُ مـا تَـعـجِـزُ الألـفـا

ظُ عَـنْـه، حـلـوُ الـحـديـثِ أديـبُ

وَلَـنَـا مَـوْعـدٌ، إذا هَـدَأَ الـنُّـ

ـوّامُ لـيلاً، واللّيـلُ مِـنّـا قَـرِيـبُ

فالشاعِرُ يتحدثُ عن يومٍ سعيد، كان يُجالس فيه ندماءه في جلسة مرح وطرب، وكانت محبوبتُه بين الحضور، هذه المحبوبة تُسعده دائماً، وتجعله يعيش مُنعّماً، إلا أن لحظات الصَّفاء لابدّ لها من مُنغضٍ، فيوجد مَنْ يَرْقُبُها، لكنَّها تحتالُ على الرقيب، وترسل نظرةً لشاعرنا تحدّدُ فيها موعد اللقاء ليلاً بعد أن يهدأ القومُ ويخلدُوا إلى النوم.

والتبادل هنا في قوله: «ورسولٌ يقول ... البيت» لا يقومُ على إحلالِ حاسةٍ محل أُخرى، وإنّما يجعلُ كلامَ العين أكثر فصاحةً من حديث اللسان، ويؤكدُ شاعرنا ذلك بتبادل آخر في الشطر الثاني من البيت: «حلو الحديث» فكلام العين لم يكن كلاماً عادياً تستقبلُه الأُذنُ وإنّما يتـذوّقـه شـاعرنا بلسانِه لحلاوته. ومع روعة هذا التبادل المكثف في البيت إلاّ أننا نأخذ على الشاعر قوله في البيت الأخير «والليل منا قريب» لأنّ المحبين تمرُّ عليهم لحظات انتظار لقاء المحبوبة وكأنّها دهرٌ، مهما كانت هذه اللحظات قليلة.

ونرى التبادل عند ابن المعتز قائماً على التصوير في قوله[1]:

هَلْ حَدَّثَتْكَ النَّفسُ فيما قد تَرَى
فَلَرُبَّما صَدَقَتْ أماني الأنفُسِ

يسقيكَ فضلَةَ كأسِهِ من كَفِّهِ
وإذا رَأى الرُّقباءَ لَم يتوجَّس[2]

وَسْنَانُ من خَدِرِ النّعاسِ جُفونُهُ
يحكي بُمقلَتِهِ ذُبُولَ النَّرجسِ[3]

فالشاعرُ يُشبه عينَ محبوبته حينَ يُداعبُهَا النعاس، وتكونُ في حالة انكسار بالنرجس الذَّابل. وهذا التشبيه يعتمدُ على الشكل والملامح بين المُشبه والمُشبه به، أما التراسل فنراه بين ثنايا هذا التشبيه في قوله «يحكي بُمقلته» فالعين تتكلم وتحكي، لكنّ الجديد في هذا التبادل أنّ حديث العين ليس صوتاً مَسمُوعاً بالأذنِ، بل صورة مرئية بالعين، «ذبول النرجس» فمقلةُ المحبوبةِ تحكي وعينُ الشاعر ترى هذه الحكاية وهذا النسيج التصويري - عين تتحدث وعين تسمع - جعل الدلالة أكثر عمقًا في نفس القارئ أو السامع

(١) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٥.
(٢) يتوجس: يضمرُ الخوف.
(٣) الوَسَنُ: أول النوم. اللسان «وسن» (٣٠٣/١٥)، والبيت في الديوان برواية: خدع النعاس، وأظن أن بها تحريفاً لأنها لا تتناسب وسياق البيت، ففي اللسان «خدع»(٣٩/٤): خدعت العين: لم تنم، والخَدَرُ في العين: فتورها وخدر كأنه ناعس. اللسان «خدر» (٣٦/٤).

لأن الرؤية بالعين تعد من أقوى الحواس، فالشاعر ينقلنا من حيِّز التصوير الجمالي الرائع إلى حيِّز الحقيقة التي لا تقبل الشك فيما يروى ويقول. وأعتقد أنّ هذا التداخل في التراسل يُعد تطوراً لهذه الظاهرة في شعرنا القديم.

ونلمحُ في شعر ابن المعتز صورة أخرى لحديث العيون تعتمد على التشخيص في قوله[1]:

قـــدْ صَـــادَ قَـلْـبـــي قـمـرُ،
يَـسـحَـــــرُ مـنـــهُ الـنَّـظَـــرُ

ضَعيفـــــــةٌ أجــفـــانُـــــهُ،
والـقَـلـــبُ مـنْـــهُ حَـجَـــرُ

كـأنَّـــمـــا ألـحـــاظُـــــهُ
مِـــنْ فِـعْـلِـــه تَـعــتـــذِرُ

لـــم أَرَ وجـهـــاً مـثـــلَ ذَا
نَـجـــا عـلَـيـــهِ بـشَـرُ

فالشاعر أقامَ مفارقته التصويرية هنا بين عين المحبوبة التي تمتلئ حبًّا وودًّا وصفاءً، وقلبها الصَّلد مثل الحجر، وكأن أجفانها الرقيقة تعتذر عن جفاف القلب، والشاعر هنا يعطينا صفات

---

(١) ديوان ابن المعتز ص٢٠٦.

الأنثى التي تتجلَّى في رغبتها، والتي تعبر عنها عينها، وفي دلالها وصدِّها، والذي يعبر عنه قلبها، كما توَّهم الشاعر أو أراد أن يوهمنا، فقلبها مليء بالحب، لكن ذلك أحد أسلحة المرأة التي تبدى غير ما تبطن، وتتظاهر بما لا تؤمن به ولا يمت لها بصلة، ومن خلال هذه المفارقة نلمح التبادل في قوله «كأنَّما ألحاظه من فعله تعتذر» فالألحاظ تعتذر بدلاً من اللسان. ولا يغيبُ عن ابن المعتز فَضْحُ الدَّمع له[1]:

لـمَّـا رَأيْـتُ الـدمـعَ يـفـضَـحُـنـي
وقَـضَـتْ عـليَّ شَـواهِـدُ الـصَـبِّ
ألـقَـيْـتُ غـيـرَك فــي ظُـنـونِهِمُ
وسـتـرتُ وجـهَ الـحُـبِّ بـالحُبِّ

فحديث الدموع هنا موظف توظيفًا جيدًا لإبراز الصورة والفكرة معًا، فمن حيث دلالة الصورة، فإن الدموع لا تذيعُ سرًّا كما ألفنا ولكنها تفضحُه، والفضيحةُ أشد في الدلالة من إذاعة السِّرِّ، ومن حيث دلالة الفكرة، فابن المعتز أراد أن يعطينا مفارقة وصراعًا بينه وبين دموعه، فهو لا يريد لها أن تنهمر خوفًا من الفضيحة، والدُّموع يسوقها الوجد رغمًا عنه، حتَّى انتصرت عليه ومن ثمَّ فإنَّه هربًا من

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/٢٢).

هذه الفضيحة له ولحبيبته ألمح إلى غيرها حتّى يظلَ حُبُّه سرًّا، فقد انتهى الصراع بانتصاره بعدما انتصر عليه الدمعُ وهزمه.

والصراع بين ابن المعتز وجوارحه، ووقوف العين ضدَّه نجده فى مقطعة أخرى له[1]:

يَـنسـى الـتـجـلُّـدَ قـلـبـي حـين أذكُـرُهُ
وتهجُـرُ الـنـومَ عَـيْـنـي حـين أهـجُـرُهُ

وإن كـتـمـتُ الهوى أبـدى الهوى نَـظَـري
والـقـلـبُ يَـطـوي الهوى والـعـينُ تَـنْـشُرُهُ

ومـا تـذكَّـرْتُـه إلا وجـدتُ لـه
فـي داخـل الـقـلـب صَـوَّارًا يـصـوِّرُهُ

ومـا قَـصْـرتُ عـلى تَـذكـار رُؤيـتـه
إلا اسـتـطـابَ عـلى قـلـبـي تـذكُّـرُهُ

ولا غَـضِـبـتُ عـلـيـهِ ثـمَّ ألحظُـهُ
إلا رَضِـيـتُ وقـامَ الحبُّ يَـعـذِرُهُ

والصراع القائم هذه المرة بين القلب الذى هدَّه الوجد، وبين العين التى تفشى أسرار القلب وتنشر خبر الحب بين الناس، ولعل التعبير «والعين تنشره» تعبير دقيق، يوضح المقصود من هذا

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/١٠٦).

الصراع، لأنّه لا يُحَمِّلُ الناسَ عناء التَّمعن فى عيونه لمعرفة أسراره، وهذه خصلة يتصف بها الأذكياءُ من النَّاس، لكنّ العين تنشره على الأذكياء وغيرهم، فلا تُحمِّل أحدًا عناء البحث عن مكنون قلب ابن المعتز، وأصبح سرُّه عندئذ مبُاحًا للغادى والرائح. ولا يفوتنا أن نذكر جمال التعبير بالفعل المضارع «تنشره» الذي يفيد الاستمرارية، وكأن العين متفرغة كليَّة لعملية نشر الوجد الذي يخفيه الشاعر، وكأنها - أيضًا - قد تخلت عن وظائفها الأخرى.

ويصوِّر ابن المُعتز دلال المحبوبة في قوله[(١)]:

يـا مَـن يـجـودُ بـمـوْعِـدٍ مـن لَحْظـهِ

ويـصُـدُّ حـيـن أقـولُ أيـنَ المـوعِـدُ

وَيَـظَـلُّ صَـبّـاغُ الـحَـيـاء بِـخَـدِّه

تَـعِـبـاً يُـعـصْـفِـرُ تـارةً ويُـسـوِّدُ

فهى تغريه بعينها، وتؤكد له الموعد حتّى إذا ما نطق هو بفمه صدَّتْ عنه دلالاً، فكلُّ ما ترجوه منه أن يقع في حبالها، ثمَّ تتمنع عليه بعد ذلك، لكن ابن المعتز يرى أن ذلك حياءً منها، وهذا يدل على شدة الحب عند ابن المعتز، فالحبيب دائمًا يجد مبررًا لتصرفات مَنْ يحب حتى ولو كانت صدًّا، وحديث العيون في الأبيات أتى

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/٦٧).

ضمن لوحة مُلوَّنة، فلا يخفى علينا الحياء الذي يجعل خدَّ المحبوبة يتلوَّنُ بلونين متباينين ومتتابعين في التناوب، والإشارة هنا إلى اللون «لا تحيل على اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل إليه إلاّ في اللحظة الأولى. وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالاً لمدلول ثان له طبيعة انفعالية»[1]. ومن وسط هذه اللوحة الملونة يكون الموعد من عين المحبوبة.

ونرى حديث العيون عند ابن الرومي في قوله[2]:

ظَبيٌ دَعَتْنِي عَيْنَاهُ ومنطقُهُ

بنيَّةٍ صَدَقتْ عن ظَاهرٍ عَبِثِ

فَلَمْ أُجبْه وحظِّي في إجابتِهِ

لكنْ سَكَتُّ كأنِّي غيرُ مكترثِ

فالشاعر لم يُعطِ الخصوصية الكاملة للتبادل لأنّه أراد التدليل على شدّة حُب محبوبته له ولهفها عليه ومن ثمّ استخدمَتْ الوسائل الممكنة التي تدعُو بها مَنْ تُحب، فالعين دعته أولاً وحين لم يكترث بحديثِ العين أعادَتْ الدعوةَ بلسانها.

ولعلنا نلحظ التتابع بين حديث العين وحديث اللسان الذي

---

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولى، ومحمد العمرى، دار تويقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص٢٠٦.

(٢) ديوان ابن الرومي تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م (١/١٣٩٨).

أتى بعده ليضعفه تمامًا لأنه من المفترض أن يكون حديث العين كافيًا بين المحبين وأشد بلاغة ووضوحًا من الحديث العادي إلاّ أن الشاعر لم يرد ذلك وركّز فقط على ذاته ونفسه وأغرق في ذلك وكأنه يفتخر بصده لمن تحبه.

ونرى ملمحاً آخر من حديث العيون في قوله[١]:

قَالُوا: اشْتَكَتْ عَيْنُه، فَقُلْتُ لَهُم
مِنْ كَثْرةِ القَتْلِ مَسَّهَا الوَصَبُ
حُمْرتُهَا مِنْ دِمَاءِ مَنْ قَتَلَتْ
والدَّمُ في النَّصلِ شَاهِدٌ عَجَبُ

والعين التي تشتكي هُنا هي عين المحبوبة، وليست عين الشاعر، ويدلل الشاعر على أن حُمْرةَ العين التى تمنحها جمالاً، إنَّما هي من دماء الضحايا الذين أحبوها، وقتلتهم بدلاً من أن تطفئ نار الجوى في صدورهم.

ومن خلال الشاهدين السابقين نؤكد صحة التبادل فيهما لكنّه أتى - في الشاهدين - وصفًا تقريريًّا كما نؤكد أيضاً بأن الشاعر كان يتكلف العاطفة ولم يُعانِ حرماناً، أو لوعة.

ومن شواهد حديث العيون ما نلمحه عند محمد بن وهب في قوله[٢]:

(١) ديوان ابن الرومي (١/٣٤٦).
(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/٧٤،٧٥).

بَـنـانُ يـدٍ يُـشـيـرُ إلى بـنـانِ
تَـجـاوَبَـتـا ومـا تـتـكـلَّـمـان
جَـرَى الإيـمـاءُ بينهُـمَـا رَسُـولاً
فـأعـربَ وَحْـيَـهُ المُـتَـنـاجـيـان
فَـلَـوْ أَبـصرْتَـنـا أبـصـرْتَ طـرفـاً
عـلـى مُـتَـكـلّـمَـيْـنِ بِـلاَ لـسـان

وإنْ لم تَكُنْ بنانُ الثانية في البيت الأول اسمًا لأُنْثَى بعينها، فإن ابن وهب عندئذٍ يكون قد مزج حاستي اليد والعين، فَكُلٌّ منهما يتحدثُ حديثًا صامتًا، وهذا التمازج يجعل الصورة الكلية هنا أكثر ثراءً في الدلالة، فنحنُ أمام عاشقين، يشير أحدهما إلى الآخر بيده فيجيب الآخر بيده أيضًا، إجابة يفهمها الطرف الأول دون غيره من الناس، ثم يتبع ذلك بحديث العيون الصامت أيضًا، وهذا يثرى الدلالة في الأبيات، فإشارة اليد وحدها لم تكن كافيةً كلُغة تخاطب صامتٍ ومن ثمّ أتى الطرفُ كاستجابة لتأجُّج العواطف وفوارنها كي يؤدي الدور الذي عجزت اليد عنه. كما أن لغة العيون أكثر تأثيراً بين العاشقين من إشارة اليد، لأنَّها تحمل في طياتها الشوق والتمنى، وتعبر تعبيراً واضحًا عن مكنون القلوب.

ونلمح عند الصنوبري صورة فريدة لحديث العيون، في قوله(١):

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/١٧٧).

شَكَوْتُ إليكَ مِنْ قلبٍ قَريح

بِدَمعٍ في شِكَايَتِه فَصيح

عَذَرْتُكَ لو حملتُ هواك مني

على كبدٍ وجُثْمانٍ صحيح

ألستَ ترى الهوى لم يُبْقِ مني

سِوى شَبَحٍ مُطيعٍ كلَّ ريح

فحديثُ الدَّمعِ واضحٌ، لكنّ الجديد عن الصنوبري أن الدموعَ التي اشتكَتْ بفصاحةٍ وطلاقةٍ لم تكن العين مصدرها، ولكن مصدرَهَا هو القلب الذي جُرح بالحُبِّ، وقد أجاد الشاعر في استخدام لفظة «قريح» على وزن فعيل، التي تفيد شدة الجُرح والألم، ومن ثمَّ أصبح شبحًا لا يقوى على مقاومة أي شيء حتى أن الريح تحركه كيف شاءتْ.

وحديث الدموع هنا أدى دوره في بناء الصورة العام، وبالرغم أن الشاعر - كما قلنا - قد حوَّل دموع العين إلى دموع القلب القريح، فإن هذا لم يضعف الصورة بل جعلها تعبر عن حالة الوجد والمكابدة التي يعانيها الشاعر، تلك الحالة هي التي جعلت قلبه الجريح يبكى بدمع فصيح، والذي يلفت الانتباه هنا أن الشاعر شكا إلى محبوبته ما يعانيه من آلام الوجد، وقد غيَّب الشاعر عمدًا رد

المحبوبة على هذه الشكوى، ومن ثم كانت الدلالة أكثر رحابة لأنها لم تُحدد الرَّد تحديدًا وتركتنا أمام تساؤلات غير محددة وتلك هي الغاية أساسًا من تبادل الحواسِ، لأن النظر بالعين محدود الدلالة ولكن حديث العين لا يستطيع أحد أن يحدد مداه وتأثيره تحديدًا صارمًا.

ونلمح عند الخثعميّ صورة لحديث العيون في قوله[1]:

يَـومَ الـفِـراقِ لـقـد تَـركْـتَ حَـرارةً

تَـبْـقـى عـلـى الأيّـامِ والأزْمـانِ

لـمَّـا رأيـتُ جِمَالَـهُـم مَـزمُـومـةً

وَدَّعـتُـهـمْ فـأجـابَـت الـعَـيـنـانِ

فَـتَـبـادَرتْ في الـوجْـنـتـيْنِ دُمـوعُـهـا

كـالـرَّشْـح فـوقَ شَـقـائـقِ الـنُّـعْـمـانِ

ومع أن الضمير في البيت الثالث في كلمة «دموعها» لا يحدد لنا على وجه اليقين على مَنْ يعود، أهو على عينيّ الشاعر كما هو مفهوم من البيت الثاني، أم على عينيّ محبوبته كما قد يفهم من البيت الثالث، والراجح عندي أن العينين اللتين أجابتا بالدموع هُما عينا الشاعر، وحديث الدموع هنا أتى ليكمل صورة حاسة أخرى، وهي حاسة اللمس التي نلمحها في قوله «تركت حرارة»

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/١٨٥).

وهذه الحرارة بالتأكيد حرارة معنوية لا تخصُّ الجلد، وإنّما تخصُّ القلب في هذا الموضع تحديدًا، ولارتباطها بيوم فراق محبوبته.

ونلمح حديثًا للدموع أيضًا عند سعيد بن حميد في قوله[1]:

ضَنَّ الزَّمانُ بها فَلَمَّا نِلْتُها
وردَ الفراقُ فكانَ أَقْبَحَ وَارِدِ

والدَّمعُ ينطقُ بالضَّمير مُصَدِّقًا
قَوْلَ المُقِرِّ مُكَذِّبًا للجَاحِدِ

والدمع هنا يعطينا دلالة الحسرة، لأن الدموع التي ألفناها كانت تتكلم من شدة الوجد والحب أما سعيد بن حميد فقد نال من يُحب ثم فارقته وهنا يكون لحديث الدموع معنى الحسرة والمرارة والفقد.

وقد لاحظنا في الشواهد السابقة أن حديث العيون عادة يأتي والقلوب مُمزقة من أثر الحُبِّ الذي لا يُنالُ، ونتيجة للفراق أو الصدِّ.

غير أننا نلمح عند أبي تمام نمطًا آخر في قوله[2]:

لما اسْتَقَلَّ بأردافٍ تُجاذِبُهُ
واخْضَّر فوق جُمان الدُرِّشاربُهُ

وتَمَّ في الحُسن فالتأمَتْ مَحاسِنُهُ
واهتزَّ أعلاهُ وارتجَّتْ حقائبُهُ

---

(١) ري الظما فيمن قال الشعر من الإما، لابن الجوزي، تحقيق الدكتور/ عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص١٣٤.

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٥٢/٢).

كــلَّــمــتُــه بــجــفُــونٍ غــيرِ نــاطــقــةٍ

فــكــانَ مِـــن رَدِّه مــا قــالَ حــاجِــبُــهُ

فقد ابتعد أبو تمام عن الفراق والشكوى وألم الحب، وهي سمات للحب العذرى الذي يلجأ أصحابه عادة إلى السماء بعدما ضاقت عليهم الأرض بما رحُبَتْ ويكون ذلك بعيدًا عن الملامح الجسدية، فأبو تمام هنا يُظهر لنا مفاتن هذه المرأة الجسدية، ويبرزها في صورة متحركة مثيرة كأنَّنا نراها رأى العين، ثم يتبع ذلك بأنّه كلمها بجفون لا تنطق فرَّدت عليه مُجيبةً بحاجبها، ممّا يوحي لنا بأنه لم يكن يعرفها من قبل والمسألة تُخصُّ امرأةً رآها رؤية عابرة فشدَّتْهُ محاسنُها الجسدية المتألقة. وقريبٌ من هذا قول كشاجم[1]:

غَــدَا وغَــدا تَـــورُّدُ وجْــنَــتَــيْــــهِ

بِــعَــيْــنِ مُــحــبِّــهِ يَــصِــفُ الــرِيــاضــا

عــلــى خــدَّيْــه مــاءُ عَــسْــجــدِيٌّ

إذا نــظَــرَ الــرَقــيــبُ إلــيهِ غــاضــا

يُــؤمِّــلُ جــنــةَ الــفِــرْدَوْسِ قــومٌ

وآمُــلُ مــنــهُ شَــمّــاً أو عَــضــاضــا

غــزالٌ كــلَّــمــا ازْدَدْتُ اقــتــرابــا

إلــيــهِ زادَ بُــعــدًا وانْــقِــبــاضــا

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٨٦/١).

كَتَمْتُ هواهُ حتى فاضَ دَمْعي

فَصَيَّرَهُ حَديثاً مُسْتَفاضا

فقبل أن يؤكد لنا أن دموعَه جعلَتْ الحبَّ حديثًا مستفاضًا بين النَّاس، أبرز لنا ملامح تلك المحبوبة الجسدية، وإن حصرها في وجنتيها وجمالهما، إلاّ أنّه أبرز لنا ولَهَهُ بهاتين الوجنتين وأنّه يريد شمَّهما أو عضّهما، وهي ملامح جسدية بلاشك، اهتمَّ بها الشاعر ولم يعطنا أية دلالة على أثر هذا الجمال على قلبه أو مشاعره، والفارق بين كشاجم هنا وأبى تمام في الأبيات التي سبقت أبيات كشاجم أن الأخير عبَّر عن الهوى وعن دموعه التي فاضت لأنّه لم ينل من محبوبته ذات الجمال الذي وصفه شيئًا، أما أبو تمام فلم يقل أنّه يهوى أو أنه يبكي، بل وجد ملامحها الجسدية فوقعت في نفسه وتمنَّاها، فأشار لها بطرفه إعجابًا بها وطلبًا لها فأجابت هي الأخرى بطرف عينها.

★ حديث العيون في الشعر الأندلسي

(نموذج لابن زيدون وابن حمديس)

لا شك أن شعراء الأندلس قد تأثروا إلى حدٍّ كبير بشعراء المشرق العربي «ولكن هذا التأثر كان في الغالب تأثرًا بالمذهب وتعلقًا بالاتجاه، كما كان في أكثر الأحيان تأثر الأُصلاء الواعين، ذوي الشخصية المتفتحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وفنها فَتُغْنيه وتنميه»(١) وعلى ذلك نجد ظاهرة التراسل تأخذ شكلها الكامل في الشعر الأندلسي، ولا يجانبنا الصوابُ إذا قلنا إنها تُعدُّ تطوّرًا طبيعيًّا لما كانت عليه عند المشارقة. نلمح ذلك في قول ابن زيدون(٢):

قَلِّدْني الرَّأيَ الجميلَ فإنَّهُ

حَسْبي لِيَوْمَيْ زينةٍ وَعِراكِ

وإذَا تَحَدَّثَتِ الحوادثُ بالرَّنَا

شَزْرا إليَّ، فَقُلْ لها: إيَّاكِ(٣)

فنحنُ أمام حديثٍ للعيونِ، لكنَّها ليست عيون المحبوبة كما

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. أحمد هيكل - دار المعارف، الطبعة العاشرة١٩٨٦م ص٢٠٠.

(٢) ديوان ابن زيدون، طبعة دار صادر - بيروت ص١٠٠.

(٣) الرَّنا: النظر، وشزرًا: أي بمؤخر عينها.

ألفنا وإنّما هي عيونُ حوادثِ الدّهرِ ومصائبه، فالأبياتُ في مديح أبي الوليد بن جهور صاحب قُرطبة، الذي كان لَه الفضل على الشاعر. عندما توّسط له عند أبيه أبي الحزم جهور - الذي سجن الشاعر - وأخرجه من السِّجنِ، وما إن توفى أبو الحزم وتولّى ابنه أبو الوليد مقاليد الحُكم حتى اتخذ ابن زيدون وزيراً له[1]. فالتراسل هنا في معرض المديح - كما أسلفنا - وهو مرحلة تالية للتشخيص إذ يكون التشخيص المادة الأولى لتكوين التراسل، فالعيونُ التي تتحدثُ هنا عيونٌ خيالية - عيونُ الدّهر -وحديثُها ليس وديًّا، ولا يحمل لواعج الهوى بين عاشقين - وإنّما هو حديثُ التّهديد والوعيد.

فالتراسل هنا خرج من حيِّز التعبير عن الذات وما تكابده، إلى الحيِّز الموضوعي الأشمل، ولا نبالغ إذا قلنا إن ذلك يعد تطورًا في استخدام التراسل. ولا يقلل ذلك من قيمة الشعر الوجداني الذاتي، لأن الذاتية «لا تنبغى أن تُفهم على أن العمل الفني تعبير ذاتي خاص، فالمعطيات المادية التي تمثل المؤثر الخارجي لتجربة الشاعر هي في عمومها معطيات موضوعية، تشمل ضمن ما تشمل على وعي المجموع. وبهذا يكون المقصود بالذاتية في التجربة الشعرية هو

(١) انظر تفصيل ذلك في: عصر الدول والإمارات - الأندلس - للدكتور/ شوقي ضيف، الطبعة الثانية - دار المعارف ١٩٩٤م/ ص٢٨١، ٢٨٢.

أن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تعمق الشاعر في ذاته هو كإنسان يعد في الواقع معايشة للإنسان بشكل عام، فهو يعيش الإنسانية كلها في عمومها منذ الأزل»[١].

وليس معنى هذا أن حديثَ العيونِ اختلف اختلافاً جذريًّا وكان على النمط السابق عند شعراء الأندلس، فالذي لا شك فيه أن حديثَ العيونِ في نَصٍّ مدحي هو الذي جعلها على هذا الشكل فالغرض الشعري يتحكم في لغة النص وصوره،ودليلنا على ذلك قول ابن زيدون نفسه[٢]:

فَهمتُ معنى الهوَى من وَحْيِ طَرْفكِ لِي،

إنَّ الحوارَ لمفهُومٌ من الحَوَرِ

فالواضح هنا أن حديث العيون على نمط المشارقة وإن احتفظ بملامحه الأندلسية، فالشاعر على وعي تام بالظاهرة فطرف المحبوبة يوحي بحديث الهوى، والشاعر خبير بفهم هذا الحديث الشيِّق الذي ينبعث من حَور العين، فالمسألة تعدَّت الإخبار بالعين أو حديثها إلى الحوار المتبادل بين حبيبين وفهم هذا الحوار.

وإذا ما انتقلنا إلى ابن حمديس الصَّقلي نجدُ حديثَ العيونِ عنده

---

(١) لغة الشعر العربي الحديث - الدكتور السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢م، ص٥٨.
(٢) ديوان ابن زيدون ص١٤٧.

في شكلٍ تركيبي ودلاليّ يختلف عن سابقيه، يقول متغزلاً [١]:

لا يَسْتَجِيبُ لسائلٍ فكأنَّهُ
طَلَلٌ، وَهَلْ طَلَلٌ يُجِيبُ سُؤالا؟
كَمْ سَامعٍ بالعينِ من آلامِهِ
قِيلاً بأفواهِ الدّمُوعِ وَقَالا
إنِّي طُرِفْتُ بأعيُنٍ في طَرْفِهَا
سِحْرٌ يَحُلّ من العقُولِ عِقَالا

فالملاحظ هنا مزج الشاعر بين ظاهرتين من ظواهر التراسل.

حديث العيون، وسماعها، فالأمر لم يقف عند حديث العين فقط إنما تعداه إلى أنها تسمع هذا الحديث، فدموع المحبين لها أفواه تتحدث بها، هذا الحديث تسمعُه العينُ، وكأنَّ عيونَ المُحبين تُنَاجي نفسَهَا ألماً وغربة، فالمسافة تكاد تكون منعدمةً بين العين ودموعها مما يجعل الحديث هنا وكأنه زفراتٌ تجودُ بها الدُّموعُ ولا يسمعُ هذه الزفرات إلاّ العيون التي أرسلَتْ الدّمع مدراراً، فهي تحمل دلالات الألم والفجيعة معاً.

وابن حمديس يستخدمُ حديثَ العيُونِ في حوار مع محبوبته،

---

(١) ديوان ابن حمديس، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د ت) ص٣٨٧.

يحمل الحوار فكرةً ربما تكونُ غير مسبوقة، يقول[1]:

لا تَتَّهِمْني في الوفاءِ فإنَّني
كَتَّمْتُ سرَّكَ والدُّموعُ تُذيعُهُ
نَقَلَ الهوى قَلْبي إلى عَيْني التي
مِنْهَا تَفَجَّرَ بالبُكَا يَنْبُوعُهُ
أَبْكَيْتَني فَأَذَعْتُ سِرّكَ مُكْرَهاً
فَعَلامَ تَعْذُلُني وأنْتَ تُذيعُهُ

فالشاعرُ يرفضُ اتهام محبوبته له بعدمِ الوفاء، لأنَّه أذاع سرَّ الحُبِّ بينهما، ويبرر رفضه لهذا الاتهام بأن الذي أذاع هذا الخبر الدموع، فالقلبُ عندما نقَل الحبَّ إلى العينِ لم تحتملِ العينُ ذلك وبكت ومن ثَمَّ تكون المحبوبةُ هي التى أذاعت خبر الحُبّ وليس الشاعر، لأنَّها السبب في البكاء وحديث الدموع الذي لا طاقة له به، وربما تكون عبارة «كتَّمْتُ سرَّك» خير دليل على ذلك، فتشديد التاء في «كتَّمتُ» توحي بأنَّ الشاعر حاول قدر طاقته الضعيفة أن يكتم سِرَّ الهوى، بينما كان السر أقوى من قدرته الواهية، وبهذا التركيب اللغوي «كتَّمتُ سرَّك» ندرك دلالته التي تكمنُ في الصراع بين قوى

(١) ديوان ابن حمديس ص٣١٣.

الشاعر الضعيفة على التّكتم والهوى الجامع الذي يجعلُ الدموعَ تسيلُ من العين رغمًا عن إرادته وتتكلم بما لا يريد.

ويتخذُ ابنُ حمديس من التشخيص أساساً ومرتكزاً للتراسل في قوله[1]:

أذاعَ مِـنّـهُ لِـسَـانُ الـدَّمْـعِ مـاكَـتَـمَـا
لم يَـبْـكِ حَـتَّـى رَأى شَـيباً لَـهُ ابـتـسَـمَـا

لا تـعـجـبـنّ لـدمـعٍ بـلْ وَجْـنَـتَـهُ
لابُـدَّ للقـطـرِ مِـنْ أرضٍ إذا انْـسَـجَـمَـا

صَـدَّتْ سُـلَـيْمـى فـمـا تـأتي مُـعـاتـبـةً
ولا عـتـابَ إذَا حـبـلُ الهوَى انـصَرَمَـا

فالدموع لم تتحدث - كما ألفنا عند المشارقة - وإنّما لسانُها هو الذي يذيع ويتكلم، ويكونُ التراسل بهذا الشكل أثرى في الدلالة، لأنَّ حديثَ الدّموع ربُما يبدأُ مُنذُ سَيْلها من العينِ، حتى ولو كان الدَّمعُ قطرات قليلة، بينما التّعبير بـ «لسان الدمع» يُعطينا دلالةً على غزارة هذه الدّموع حَتَّى كأنّها أصبحَتْ إنساناً له لسانُ يتكلمُ به، ويشكو آلامه وحرمانه ولواعجه.

---

(١) ديوان ابن حمديس ص٤٧٠.

☆ **التبادل بين العين والأذن**

يُعدُّ التبادل بين العين والأذن من أنماط التراسل القليلة في شعرنا القديم، ولم نظفر إلاّ على ثلاثة شواهد فقط، والغريب في الأمر أن شاهدين منهما ينتميان إلى العصر الجاهلي المتقدم نسبيًّا، فالشاهد الأوَّل لعبدالله بن جعدة، في رثاء خالد بن جعفر الكلابي الذي قتل يوم «بطن عاقل» وكان ذلك في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي[1]، أما الشاهد الثاني فهو لطفيل الغنوي الذي تؤكد المصادر أنَّه كان أسن من تلميذه أوس بن حجر[2].

يقول عبدالله بن جعدة في رثاء خالد بن جعفر[3]:

وَاغْـرَوْرَقَـتْ عَـيْـنَـايَ لـمَّـا أُخـبِرَتْ

بـالـجـعـفـريِّ وأسـبَـلَـتْ إسْـبَـالاَ

فـلـنـقـتُـلـنَّ بـخـالـدٍ سَـرَواتِـكِـم

ولـنـجـعـلـنْ للظـالـمـيـن نَـكَـالا

فالإخبار هنا للعين وليس للأُذن، فالتبادل هنا واضحٌ وجليٌّ، لكنّني أعتقدُ أنّ الشاعر لم يَكُن على وعي بهذا التبادل، لكنّه أرادَ

(١) انظر خبر هذا اليوم في: الأغاني - طبعة دار الكتب (٩٤/١١) والعقد الفريد طبعة دار الكتب العلمية بيروت (٧/٦).

(٢) كارل بروكلمان (٩٥/١).

(٣) العقد الفريد (٨/٦).

فقط أنّ يؤكد سبب دموعه التي تنهمرُ من عينيه وهو القوي الصّلْبُ الذي لا يعرفُ له الضعف طريقاً، فعيناه لم تسمحا بنزول الدّمع إلاّ عندما عَلمتْ بمقتل خالد بن جعفر سيد هوازن، والدّليل على ذلك أنّ الشاعر تَدرَّج في مسألة الدّموع، إذ أغرورقتْ عيناه أولاً ثُمَّ أسبلت إسبالاً بعد ذلك، فهو شديد مهما كان الخطب ومهما كَبرَتْ المُصيبة، فبكاؤه أولاً كان هادئاً ثم تنامَى بعد ذلك شيئاً فشيئاً، وكأنّ الشاعر يفصل بين نفسه البدوية القوية وعينيه الضعيفتين أمام هذا الحدث الجلل. فهو يصوّر صراعه مع هذه الدموع أولاً، ثم ضعفه أمامها حتى أسبلت إسبالا، ولعلنا ندرك أن هذا يعظم المصيبة التي حَلّت بالشاعر عندما قُتِل أمامه سيد قومه، فخالد بن جعفر أوّل رجل تجتمع عليه هوازن كلها في الجاهلية[1]، وقد غيَّر ميزان القوى بين قبائل العرب في نجد وأصبحت هوازن تمارس دور السيادة حتى قُتِل، فالحادث جلل وخطير، وهذا ما جعل الشاعر يفصل فصلاً تامًا بينه وبين عينيه، فالعين أخبرت بمقتل خالد بن جعفر، ومن ثمَّ كانت الدموع الغزيرة.

---

(١) المحبر لابن حبيب، ص٢٥٣، ٢٥٤، ولمزيد من أخبار خالد بن جعفر. انظر كتابنا: شعر بني عامر من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموى، جمع وتحقيق ودراسة، نادى المدينة المنورة الأدبى - ١٩٩٥م، (١/٤٤) وما بعدها.

أمَّا الشاهدُ الآخر فهو لطفيل الغنوي يصف بعيره في قوله[١]:

نـظـائـرُ، أَشْـبـاه يَـرُغْـنَ لِمُـكْـدَمٍ

إذا صَـبَّ في رقْـشَـاءَ هَـدْرًا يُـرَجِّـعُ[٢]

فالهدر، وهو صوتُ البعير القوي المدوي، - وهو مسموع - جعله الشاعرُ هُنا يُصبُّ، والصَّبُّ لا يكونُ إلاّ لمرئي بالعين، وهي صورة معاكسة للصورة السابقة عند عبدالله بن جعدة، لأن التبادل عند الأخير كان بين العين والأذن، أمَّا هُنا فالتبادل بين الأُذن والعين، وأعتقد أيضاً أن الطفيل الغنوي هو الآخر لم يكن على وعي تام بهذا التبادل وإنَّما أراد وصف الصوت بالقوة المدوية.

وفي نهاية القرن الثالث الهجري وبداية القرن الرابع نجد شاهدًا آخر عند ابن دريد[٣] في قوله[٤]:

غَـرَّاءُ لـوْجَـلـتِ الـخـدودُ شُـعـاعَـهـا

للشـمـس عـنـد طُـلـوعِـهـا لم تُـشْرِقِ

---

(١) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق: محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد - الطبعة الأولى ١٩٦٨م ص٩.

(٢) يَرُعن: يرجعن، مُكرم: فحل قوى، الرقشاء: الشقشقة، والهدر: ترديد الصوت في الحنجرة.

(٣) هو محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، كان شاعرًا وعالمًا بالشعر واللغة والأدب وأنساب العرب، ولد بالبصرة سنة ٢٢٣هـ ومات ببغداد سنة ٣٢٠هـ وخلَّف مصنفات كثيرة. انظر: المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/٢٤).

(٤) السابق (١/٢٤).

غُـصـنٌ عـلـى دِعْـصٍ تـبـدَّى فـوقَـه

قـمـرٌ تـألَّـقَ تـحـت لـيلٍ مُـطْـبِـقِ

لـو قـيـل للحُـسْـن: احْـتـكم لم يَـعْـدُهـا

أو قـيـل: خـاطِـبْ غـيرَهـا لم يَـنْـطِـقِ

فـكـأنَّـنـا مـن فَـرْعِـهـا في مَـغـرِبٍ

وكـأنـنـا مـن وجـهـهـا في مَـشْرِقِ

تـبـدو فـيـهـتِـفُ بـالـعـيـون ضِـيـاؤهـا

الـويـلُ حـلَّ بِـمُـقـلـةٍ لم تُـطـبـقِ

وتبدو هنا ملاحظة وهي أن الشاهد هنا يختلف تمامًا عن شاهدي العصر الجاهلي السابقين، فالعين هناك تحوَّلت إلى أذنٍ تُخْبَر وتسمع، والمُخبرُ به حديث وهو من سمات الأذن لا العين، ومن ثم كان الشاهدان السابقان أكثر دلالة من شاهد العصر العباسي، لأن الذي يهتف هنا بالعيون ليس صوتًا وإنّما هو ضياء يُرَى بالعين فالصورة هنا تنتمي إلى تشخيص العين أكثر من انتمائها إلى تبادل العين بالأذن ولولا لفظة «تهتف» هنا لفقدت الصورة القرب القليل من التراسل.

☆ الصوت ودلالات التراسل

تُعدُّ الأصواتُ من مدركات حاسة السَّمع، وهي وسيلة الاتصال بين النَّاس، فعن طريق الكلام يتمُّ التخاطُبُ والتفاهُمُ والحوار.

لكنّ لُغَة الشِّعر - على مرِّ العصور - لُغَةٌ خاصة، تكون الألفاظُ فيها أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحملُ مدلولاتٍ مجازية وتصويرية تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر.

وقد بحثنا في الشعر الجاهليّ عن الأصوات التي خرجتْ عن نطاق مدركات حاسة السَّمع إلى غيرها من الحواس فلم نظفر بشيء، إلاّ أنّ إحدى الباحثات زعمتْ في رسالتها للدكتوراه وجود تبادل مدركات بين الصوت وغيره من مدركات الحواس الأخرى في الشعر الجاهلي[1]، وقد رأينا أن نورد هذه الشواهد.

أما الشاهد الأول الذي أوردته فهو قول زهير بن أبي سُلمى:

تَـدَاركـتُـمـا عَـبْـسـاً وذُبـيانَ بـعـدَمَـا

تـفـانُـوا ودقُّـوا بينَهُـم عِـطـرَ مَـنـشَـمِ

وقد اعتبرت الباحثة أن «دق العطر» من روائع التراسل الذي أبدعه زهير بن أبي سلمى بخياله الفذ، لأن الذي يُدَق على أرض الواقع هو طبول الحرب المسموعة لا العطر المشموم. ونحنُ لا نرى

---

(١) الصورة الفنية عند عبيد الشعر، رسالة دكتوراه، زينب فؤاد عبدالكريم، كلية دار العلوم ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، وهذه الشواهد تقع بين صفحتي ٢٧٢ - ٢٧٦.

في الشاهد هذا التراسل المزعوم، فـ«دقُّوا» ليس المقصود بها طبول الحرب المسموعة كما زعمَتْ وإنّما المقصود بها وضعوا بينهم عطر منشم وهو تعبير كنائى عن الحرب واستمرارها، كما أن البيت في رواية ابن الأنباري يخلو من لفظة «دقوا» واستبدلَتْ بها لفظة «بَقُّوا»[1].

والأمر نفسه نقوله على الشاهد الثاني وهو قول الأعشى:

أَرَانِي وَعَمْرًا بينَنَا دَقُّ مَنْشَمٍ

فَلَمْ يَبْقَ إلاَّ أَنْ أُجَنَّ وَيكْلَبَا

والشاهد الثالث وهو قول طفيل الغنوي:

أحدِّثه إنَّ الحديثَ من القِرى

وتكلأُ عيني عينَه حين يَهجعُ

إذ ترى الباحثة أن الشاعر جعل من الحديث المسموع لونًا من ألوان الطعام المتذوق الذي يجب أن يقدم للضيفان، ونحن نرى خلاف ذلك، لأن القِرَى المراد به الترحيب بالضيف والإحسان إليه وليس المقصود به الطعام المتذوق[2].

---

(١) انظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م، ص٢٦١.

(٢) انظر: اللسان «قرا» (١١/١٤٩).

☆ **إدراك الحديث بحاسة التذوق**

لكن الاستخدام الحقيقي للصوت المتذوّق ضمن تبادل مدركات الحواس كان عند أبي ذؤيب الهذلي، وهو من الشعراء المخضرمين (توفي سنة ٢٧هـ) ثم تطور هذا النمط في العصر الأموى عند بعض شعراء الغزل العذرى مثل: كُثِّير بن عبدالرحمن المعروف بكثير عزة، وجميل بن معمر، وذى الرمة. كما وجد في نموذج غزلي لجرير أيضاً. ولا عجب في ذلك لأنّ حديث المحبوبة لا يسمعه العاشقون بآذانهم وحدها، وإنّما يستقبلون حديثهـا بكـل حواسهم مجتمعة لا سيما في البيئة العربية في هذا العصر، الذى تمثل فيه المرأة المتعة الأولى للحسيين والعذريين على السواء، ومن ثم نجد الشعراء يصفون صوت محبوباتهم بأنّه حُلو المذاق، يسرى في دمائهم مباشرة، وأعتقد أن الشعراء العذريين الذين استخدموا هذا النمط من التراسل جاء استخدامهم تعبيراً عن حالة وجدانية، ورغبة في إشباع نفوسهم ممن يحبون، فلقاء هؤلاء الشعراء، بمن تهوى نفوسهم كان صعباً، إن لم يكن مستحيلاً في بعض الأحيان، لذلك ظلّت رغبتهم في اللقاء قائمة ومستمرة، حتّى أن بعضهم، وهو المجنون عندما يأس من لقاء ليلى تمنى أن يرى أحدًا رآها في قوله:

آلا لـيت عـيـنـى قـد رأت مـن رآكـم

لـعـلّى اسـلـو سـاعـةً مـن هـيـامـيـا

لذلك عندما يظفر الشاعر بحديث هذه المحبوبة نجده يستقبله مَتذوقاً لا سامعاً، أو بالأحرى مَتذوقاً أولاً ثم تأتى بعد ذلك بقية الحواس، وهذا الاستخدام - كما قلنا - لإشباع وإرضاء نفوس الشعراء، وأعتقد أنهم لم يكونوا على وعى تام بهذا الاستخدام. نلمح ذلك في قول أبي ذؤيبٍ الهذلى[١]:

وإن حـديـثًـا مِـنـكِ لـو تَـبْـذُلـيـنَـهُ

جَنى النحلِ في ألبانِ عُوذٍ[٢] مَطافِلِ

مَـطـافِـيلَ[٣] أبـكـارٍ حـديـثٍ نـتـاجُـهـا

يُـشـابُ بـمـاءٍ مِـثْـلِ مـاءِ المـفـاصِـلِ

غير أن الحديث عند أبي ذؤيبٍ في البيتين السابقين في حالة عدم، فهو وإن كان عسلاً إلاّ أن المحبوبة لم تعطه له بعد، وهنا تبرز براعة الشاعر لأنّه لا يصف لنا حديثًا سمعه وإنما يصف لنا حديثًا يتمناه وهو في مخيلته هو، وربّما فاق الخيال الواقع الملموس لاسيّما في حالات الحب والصبابة.

وتبقى ملاحظة، وهي أولية صورة أبي ذؤيب السابقة، لأننا لم نظفر قبله عن وصف حديث محبوبته بأنّه عسل، غير أن

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٥٣).

(٢) عوذ: جمع مفرده عائذ وهي الناقة إذا وضعت.

(٣) المطافل: جمع مفرده المطفل وهي الناقة التي لها صغير.

كعب بن سعد الغنوى قد وصف أخاه في الرثاء بأنه عسل وكان أقدم من ذؤيب الهذلي وذلك في قوله عن أخيه أبي المغوار:

هُو العَسَلُ المَاذيُّ حِلْمًا ونائلاً

ولَيْثٌ إذا يَلْقى العدوَّ غضوبٌ[1]

وأتت ليلى الأخيلية في العصر الأموى تصف توبة بن الحميِّر وهي ترثية بأنه عسل أيضًا في قولها:

هُو الذَّوبُ[2]، بل أَرْيُ[3] الخلايا شبيهه

بِدِرياقَةٍ[4] من خَمْر بيسانَ قرقف[5]

ويبقى لأبي ذؤيب سبقه في وصف الصوت بأنه عسل في تبادل لم نظفر به عند كعب بن سعد أو ليلى أو غيرهما.

وفى العصر الأموى نجد هذا الملمح عند كثير فى قوله[6].

نجدُ لكِ القولَ الحَليّ وتمتطي

إليك بنات الصَّيْعَرِيّ وشدقَم

(١) شعر كعب بن سعد الغنوي، جمع وتحقيق ودراسة، الدكتور عبدالرحمن محمد الوصيفي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٥٦.

(٢) الذوب: العسل عامة، وقيل: ما في أبيات النحل من العسل خاصة.

(٣) الأرى: العسل.

(٤) الدرياقة: فارس معرب بمعنى الترياق.

(٥) القرقف: الخمر.

(٦) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه الدكتور/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، ص٤٧.

فالتراسل هنا له وجهان، الأول على اعتبار أن الحَلِيَّ من الحلاوة التي هي ضد المرارة، وعلى ذلك يكون القولُ المسموعُ - وهو من مدركات حاسة السمع - مُتذوقًا حُلوًا ومن ثمَّ يكون من مدركات حاسة التذوق.

والوجه الآخر عندما تكون الحَلي مشتقةً من الحُلي الملبوس، فكأن القولَ مُحلى بالجواهر، وهو عندئذ يكون من مدركات حاسة البصر غير أننا نميلُ إلى التفسير الأول.

وفي لسان العرب ورد بيتٌ لذي الرمة على هذا النمط وهو قوله[1]:

فَلَمَّا تَحَلَّى قَرْعَهَا القَاعَ سَمْعُه

وَبَانَ لَه، وَسْطَ الأَشَاءِ، انْغِلالُهَا[2]

والتراسل في البيت واضحٌ وجليّ، فبدلاً من أن تسمع الأذنُ الصوتَ تتذوقه، ولا يخفى علينا جمال التعبير هنا، فالصَّوْتُ ثابتٌ، والذي تحوَّل هو الأداة المستقبلة للصوت - الأذن - فبدلاً من سماعها الصوت تذوقتْهُ لحلاوته، وهذا من أنماط التراسل المركبة - إن جاز لنا التعبير - التى لا تُفْقِدُ الصوت سمته التراسلي الجديد -

---

(١) اللسان «حلا» (٣٠٨/٣).

(٢) قال صاحب اللسان في معنى البيت: يعني أنّ الصائد في القُتْرة إذا سمع وَطْءَ الحمير، فعلم أنه وَطْؤها فرح به وتحلّى سمعُه ذلك. اللسان «حلا» (٣٠٨/٣).

الحلاوة - مع استبدال الحاسة المستقبلة - الأذن - بخواص حاسة أخرى - وهي الفم الذي يتذوق.

وبالبحث عن هذا البيت في ديوان ذي الرمة وجدناه برواية[1]:

فَلمَّا تجَلَّى قَرْعُها القاعَ سَمعَهُ
وحالَ له وَسْطَ الأَشاءِ انغِلالُها

والبيت بهذه الرواية يتحول فيه الصوت من حالة التذوق إلى حالة الرؤية «تجلَّى» ويكون إدراكه بالبصر، ورواية الديوان هي التي نطمئنُ إليها وربما لحق برواية اللسان التصحيف.

ومن أبرز شواهد هذا النمط وأكثرها جمالًا نجده عند ذي الرُّمة أيضًا، الذي يجعل طعم حديث المحبوبة كطعم الشّهد[2]:

أُولئكَ آجالُ الفتى إن أَرَدْنَهُ
بقتلٍ وأسبابُ السَقامِ المُلازِمِ

يُقارِبْنَ حتى يطمعَ التابعُ الهوى
وتهتزُّ أحناءُ القلوبِ الحوائِم

حديثٌ كطعْمِ الشَّهدِ حُلوٌ صدورُهُ
وأعجازُهُ الخُطْبانُ دونَ المحارمِ

---

(١) ديوان ذي الرمة، تحقيق: د. واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/١٩٩٧م (٢٧٧/١).

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٦٠/١).

وأهم ما يميز الصورة هنا الحركة التي تعبر عن شدة الوجد فالقلب تهتزُّ جوانبه كما أن الحديث الذي له طعم الشهد له صدرٌ وأعجاز، فقد نجح الشاعر في تجسيد المعنويات وجعلها محسوسات نراها ونحسها، وهذه الحركة تعبر عن مكنون الشاعر الذي يغلي بداخله شوقًا إلى المحبوبة ككل، وليس إلى حديثها وحده.

ولعل فى حركة الحديث هنا، وجمال صدره وعجزه ما يكون معادلاً للمحبوبة ككل أثناء حركتها وجمالها الجسدى الذى بهره.

ويكرر ذو الرمة هذا النمط بعينه في موضع آخر فيقول[1]:

وَبيضاً تهادى بالعَشيّ كأنّها
غمامُ الثُريّا الرائحُ المُتَهلِّلُ

خِدالا قَذفْن السورَ منهنَّ والبُرى
على ناعم البَرْدِيِّ بل هنّ أخدَلُ

نَواعمُ رَخْصاتٌ كأنّ حديثَها
جَنى الشَّهدِ في ماءِ الصَّفا مُتَشَمَّلُ

رِقاقُ الحواشي مُنْفِذاتٌ صدورَها
وأعجازُها عمَّا بها اللهوُ خُذَّلُ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/٢٧٦).

أولـئـك لا يـوفـين شـيـئًـا وَعـدْنَـه

وعـنـهـنّ لا يـصـحـو الـغَـويُّ الْمُـضـلَّـلُ

فالحديث والشهد والصدور والأعجاز هي نفسها مفردات المثال السابق.

ويتحول ذو الرمة من الشهد إلى العسل المصفّى[1].

ولـمَّـا تـلاقَـيْـنـا جَـرَتْ مـن عُـيـونـنـا

دُمـوعٌ كَـفَـفْـنـا غَـرْبَها بـالأصـابِـع

ونِـلـنـا سُـقـاطًـا مـن حـديـثٍ كـأنَـهُ

جَـنـى الـنـحـلِ مَمْزوجًا بـمـاءِ الـوَقـائِـعِ

ففنيّة الاستخدام هنا واضحة، لأنّ الشاعر نجح في جعل حديث محبوبته عسلاً وفي الوقت ذاته شعرنا معه بمدى حرمانه من هذا العسل المُصَفَّى الذي تتوق نفسه إليه.

ونلمح أيضًا هذا النمط التراسلي عند جرير في قوله[2]:

ولـقـد رَمَـيْـنَـك يـومَ رُحْـنَ بـأعْـيُنٍ

يـنـظُـرْنَ مـن خَـلَـلِ الخُدورِ سَـواجِ

وبـمـنـطـقٍ شَـعَـفَ الـفـؤادَ كـأنـه

عـسـلٌ يَـجُـدْن بـه بـغـيرِ مِـزاج

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٥١).

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٢٠).

إنَّ الـغُـرابَ بـمـا كَـرِهْـت لَـمُـولـعٌ

بِـنـوى الأحـبَّـةِ دائـمُ الـتَـشْـحـاجِ

لـيتَ الـغـرابَ غَـداةَ يَـنـعَـبُ بـالـنـوى

كـانَ الـغُـرابُ مُـقَـطَّـعَ الأوْداجِ

فحديث المحبوبة هنا هو عَسلٌ يُذَاق، ولقد أجاد جرير في رسم صورته بأن جعل الغراب معادلاً للفراق، والغرابُ عند العرب نذير شؤم، وكانت العرب تطيَّر منه، وهو هنا قاطع للحديث وهادم له وكأنَّه السبب في عدم استمرارية تذوق جرير العسل الذي يخرج من شفتي محبوبته في صورة حديث.

ويظهر الصوت بملمح آخر عند جميل بن معمر فى قوله[1].

يُـكَـذِّبُ أقـوالَ الـوُشـاةِ صُـدودُهـا

ويَـزدادُ شَـكّـاً في هَـوانـا قَـعـيـدُهـا

أنـازِعُ مـن لا أسـتَـلِـذُّ حَـديـثَـه

ويجتـازُهـا طَـرْفي كـأنْ لا أُريـدُهـا

نـجـدُّ لَـكِ الـقـوْلَ الحَليَّ ونـمـتَـطِـي

إلـيك بَـنَـاتِ الـصَّـيْعَـرِيّ وشـدْقَـم

ومع أن جميلاً تحدث هنا عن الحديث الذي لا يستلذه، فإنه

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٦٨/١).

أوضح بغير جلاء أن حديثًا آخر يستلذه، فالحديث خرج عن مألوفه الطبيعي فهو لا يُسمع بالأذن بقدر ما يتذوق بالفم.

وفي العصر العباسي يصل تذوق الحديث مداه من الناحية الفنية وذلك انعكاس لحياة الترف التي عاشها شعراء الغزل مثل بشار بن برد، وأبي نواس، وسلم الخاسر وغيرهم[1].

فقد ارتبطَ حديثُ المحبوبة بالخمرِ عند بشار، نرى ذلك في قوله[2]:

لَقَدْ شَطَّ المَزَارُ فَبِتُّ صَبًّا
يُطَالِعُنِي الهَوَى مِنْ كُلِّ باب[3]

وعَهْدِي بالفُراعِ وأمِّ بكْر
ثِقَالِ الرِّدْف طَيِّبة الرُّضَاب[4]

مُصَوَّرةٌ يَحارُ الطَّرْفُ فِيها
كَأنَّ حديثَها سُكْرُ الشَّراب[5]

فالشاعرُ يتذكرُّ محبوبته التي بَعُدَتْ عنه، ويتذكر كذلك حديثها الممتع كالشراب المُسكر.

---

(١) انظر أثر الترف والمجون والخمر على شعراء العصر العباسي في: العصر العباسي الأول للدكتور: شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف ١٩٩٣م ص٦٧ وما بعدها.

(٢) ديوان بشار ص ١١٠.

(٣) شط المزار: بعد، الصَّبُ: العاشق.

(٤) الفراع: موضع، وأم بكر: كنية «الرباب» محبوبته.

(٥) المصُوَّرة: كاملة الحسن.

والتراسلُ هُنَا يكمُنُ في تذوق الشاعر حديثَ محبوبته، لكنّ الدلالة تتعدى ذلك بكثير، لأن الشاعر أعطانا أثر حديث المحبوبة عليه، إذ نقله - حديثُها - من الحالة العادية إلى حالة من النَّشوى والحُلمِ كتلك التي تُولدها الخمرُ في شاربيها.

والأمر نفسه نلمحه في قوله[1]:

أذكَرْتُ نَفْسِي عَشِيَّةَ الأَحدِ
مَنْ زَائرٍ صَادَني ولم يَصِدِ

أحوَرَ عَبَّى لَنَا حَبَائِلَه
بالحُسْنِ لا بالرُّقَى ولا العُقَدِ

فَبِتُّ أَبْكي من حُبِّ جَاريةٍ
لم تَجْزِني نَائلاً ولم تَكَدِ

إلاَّ حَدِيثاً كالخَمْرِ لَذَّتُهُ
تَكُونُ سُكْراً في الرُّوحِ والجَسَدِ

فالشاعر لم يجد حلاوةً تعادل حلاوة الخمر إلا حديث محبوبته، والمحبوبة هنا جمال خالص وحُسنٌ مطلق، لم يَنل الشاعر من هذا الجمال وذاك الحُسن شيئًا إلاّ حديثها الذي يترك في نَفْسه أثراً كأثر الخمر اللذيذة في الرُّوحِ والجسد، وقد برع شاعرنا في ذلك لأنه لم

(١) ديوان بشار ص٣٨٠.

يقف بنا عند جمال الحديث ولذّته فقط بل جعله جزءاً من جمال المحبوبة الذى يُدركُ ولا يُنَال.

ولايختلف الأمر كثيراً في قوله[1]:

مـن فَـتَـاةٍ صُـبَّ الـجَـمـالُ عَـلَـيْها

فـي حَـدِيـثٍ كَـلَـذَّةِ الـنَّـشْـوانِ

فالشاعر لم يُصرِّح بالخمر لفظاً، لكنها لم تغب مطلقاً عن الدلالة، وحديث المحبوبة هنا ليس كلذّةِ الخمر أو سُكر الشراب - كما في المثالين السابقين - إنّما هو يترك أثراً معادلاً للذة النشوان من السُّكر، وإذا نظرنا إلى الشواهد السابقة عند بشار نجدها جميعًا قد اعتمدت على التشبيه «كأن حديثها سُكر الشراب» و«إلا حديثًا كالخمر لذته» و«في حديث كلذَّة النشوان» وأعتقد أن ذلك يعود إلى طبيعة بشار الضرير الذي يريد أن يضع نفسه مع المبصرين الذين يقارنون الأشياء بعضها ببعض، لذا نجد التشبيه أكثر الصور البيانية ذيوعًا في ديوان بشار، فالتشبيه هنا ينتمي إلى بشار بن برد قدر انتمائه للصياغة الفنية. ومع أن التشبيه هو أكثر الصور البيانية ذيوعًا في شعرنا القديم، إلا أنّه عند بشار، وفي الأمثلة السابقة تحديدًا - لم يكن تشبيهًا تقليديًا كما ألفنا، لأن بشارًا لم يقف عند حدود التوافق بين المشبه والمشبه به، وإنما وجدناه

(١) ديوان بشار ص٦١٦.

ينفعل بحديث المحبوبة، ويتحد معه ويتذوقه كأنه الخمر، فلم نشعر بالتعسف أو الافتعال بين طرفي التشبيه.

والأمر لم يكن مستترًا عند سلم الخاسر، فالربط بين صوت المحبوبة والخمر واضح وجلي في قوله[1]:

ظَلِلْنا نَشاوى عند أمِّ محمدٍ ... بيومٍ ولم نشربْ شَرابًا ولا خَمرا

إذا صَمتتْ عنّا ضَجِرنا بصمْتِها ... وإنْ نطقتْ هاجَتْ لألبابنا سُكرا

فقد حرص سلم الخاسر على تأكيد النشوى مع نفي شرب الخمر أو أي مسكرات أخرى، وأنّ السُّكرَ الذي يدبُّ في أوصالهم جميعًا ينتج عن صوتها وحلاوته ويأتي لنا أبو الفضل بن طاهر بهذا النمط التراسلي مع أنماط أخرى تتداخل جميعًا لتعطينا في النهاية الدلالة الجمالية للحديث الذي يُسكر مَنْ يسمعه[2]:

لَها مُزاحٌ ولها كلامُ ... كجوهرٍ ألّفَهُ نظامُ

يُسكِرُنَا كأنّه مُدامُ ... له بقلبِ المُصطلي ضِرامُ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٥٥).

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٦٢).

فهو حلالٌ غِبُّه حرامٌ

يَشفي سَقامًا وهُوَ السَّقامُ

فالحديث هنا مثل الجوهر، في صورته الأولى، وهو تَحَوُّلٌ من المسموع إلى المرأى، ثم يطور الشاعر هذه الصورة فيحول المرأى إلى مُذاق، وهذا المرأى هو المسموع أصلاً وهذا التداخل بين الحواس أثرى الصورة الكلية، فحديث المحبوبة حلو المذاق جميل الشكل، وأعتقد أن الشاعر كان بوده لو استطاع أن يأتي بجميع الحواس هنا، لأنّه ببساطة يتحدث عن صوت المحبوبة الذي يختلف عن أصوات البشر جميعًا شكلاً ومذاقًا وغير ذلك.

وإذا كان بشار وسلم الخاسر قد رَكّزا على صوت المحبوبة في التراسل فإن أبا نواس اهتَمَّ بصوت الغِلمان مُتغزلا، نلمح ذلك في قوله[1]:

وظَبْيٍ، خَلوبِ اللّفظِ، حلْو كلامُهُ

مُقَبَّلُهُ سَهلٌ وَجانبُهُ وَعْرُ

فأبو نواس يتذوقُ حديثَ الغُلام الساقي في الحانة قبل أن يسمَعُه، ولعل براعةَ أبي نواس هنا تكمن في أن الصفات التى أثبتها للغلام هنا لا تختلف عن الغزل بالأنثىَ إذ وصفه الشاعر بأنه ظبيٌّ جميلُ اللفظ حُلو الكلام.

---

(١) ديوان أبي نواس ص١٧٧.

وأبو نُواس مولعٌ بصوت الغلمانِ وَلَع بشار بن بُرد بصوت محبوبته «عبدة» فأبو نواس يطربُ لصوت الغلمانِ ويتذوُّقه، فها هو الخَمَّار الذى ذهب إلى حانته ومعه مجموعةٌ من أصحابه يقول فيه[1]:

وَمَـرَّ أمـامَ الـقـومِ يَـسْـحَـبُ ذَيْـلَـهُ

يجاذِبُ مـنْـهُ الـرِّدفُ في مـشـيهِ الخصْرَا

فقُلْتُ له: ما الاسْمُ حُيِّيتَ؟ قال لي:

دَعَـانِي أبِي سَـابـا ولـقَّـبـنـي شَـمْـرَا

فـكِـدْنَـا جميعـاً مـن حَـلاوةِ لـفـظِـهِ

نُـجَـنُّ، ولم نـسـطِـعْ لمـنـطِـقِـهِ صَـبْرا

فاللفظُ المسموعُ أصبَحَ مُتذوَّقاً، ليس من الشاعر وحده بل من المجموعة المُصاحبة له أيضاً.

وهذا الملمحُ عند أبي نواس ليس وقفاً على صوت الغلمان، إذ نراه خاصًا بأُنْثَى في قوله[2]:

ولـقـد دَخَـلْـتُ عـلى الـكَـوَاعـبِ حُـسَّراً،

فَـلَـقـيـنَـنـي بـتـبـسّـمٍ، وَتَهلُّـلِ[3]

(١) ديوان أبي نواس ص١٨٥.

(٢) السابق ص ٣٠٨.

(٣) الكواعب: الجواري اللواتي نهدت أثداؤهن، حُسَّراً: حاسرات، التهلل: بريق الوجه وتلألؤه فرحاً وبشراً.

فَـأَصَـبْـتُ مـن طُـرَفِ الحديـثِ لـذاذةً

وَأَصَـبْـنَـهـا مِـنِّـى، ولـمَّـا أَجْـهـلِ

فالشاعِرُ عندما دخل على الفتيات الكواعب، وهن حاسرات الوجه لَقِينه بفرح وبِشْر، وتحدثن معه حديثًا تَلَذَّذه شاعرنا، فهو لم يسمع حديثهن بأذنه - كما هي العادة - وإنما تذوَّقَهُ بفمه ووجد له لذاذةً.

ومن أبرز الصفات شيوعًا بين الشعراء العاشقين ربط حديث المحبوبة بالعسل حلاوةً، نلمح ذلك عند الحكم بن ريحان الكلابي في قوله[1]:

يـا أطيـبَ الـنـاسِ إنْ مـازَحْـتَـهـا عِـلـلاَ

وأحـسـنَ الـنـاسِ إن جـادَلْـتَـهـا جَـدَلا

كـأنَّـمـا عَـسَـلٌ رُجـعـان مَـنـطِـقِـهـا

إنْ كـان رَجْـعُ كـلامٍ يُـشْـبِـهُ الـعَـسـلا

ومع أن الصورة هنا مباشرة إلاَّ أنها لم تخرج عن دلالة البيتين، ولم نشعر بغربتها ضمن النسيج العام، فالمحبوبة جميلة عند المزاح، وكذلك عندما يجادلها الشاعر، والجدل يخرج هنا عن مدلوله العادي إلى مدلول آخر، فهو يخترع الجدل اختراعًا لا للجدل نفسه ولكن

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/ ١٥٠).

لكي يسمع حديثها ويستلذ به فهو كالعسل ومن ثم نجد تشبيه الصوت بأنه عسلٌ أتى كنمو طبيعي في وصف محاسن المحبوبة.

وعندما نصل إلى البحتري، نجدُ ملمحًا مُغايراً، وأداءً مختلفًا، لما سبق، يقول[1]:

لِسَانُكَ أَحْلَى من جَنَي النَّحْلِ مَوْعِداً
وَكَـفُّـكَ بـالـمعـروفِ أضـيقُ مـن قُـفْـلِ

تُـمنّـى الـذي يـأتـيكَ حَـتَّـى إذا انْـتَـهَـى
إلى أَمَـدٍ نَـاوَلْـتَـهُ طَـرَفَ الـحَـبْـلِ

فاللسانُ بذاته ليس حُلواً ولكنّ الحُلو هو الكلام الذي يخرج منه، وبراعة شاعرنا أنَّه أتى بالطرف الثاني من التراسل «جني النحل»، صورة مباشرة وربَّما تقليدية إلاّ أنَّنا لم نشعر بهذه التقليدية وتلك المباشرة وذلك يعود إلى التعبير المجازي وأفعل التفضيل «لسانُكَ أحلى» وأفعل التفضيل له دلالته التي جعلت كلامه يتمتعُ بحلاوة لا تعادلها حلاوة أخرى.

والنمط المغاير هنا أن الشاعر خرج عن حَيِّز الذات الضيّق المحدود «حديث المحبوبة» إلى العالم الإنساني الأشمل ليعطينا المفارقة بين القول المعسول والفعل المفقود.

---

(١) ديوان البحتري (٢٤٦/٢).

وهذا المعنى هو ما عبَّر عنه صالح بن عبد القدوس في قوله[1]:

لَا خَـيْـرَ فـي وُدِّ امـرىءٍ مُـتَـمـلِّـقٍ
حُـلْـو اللّسـان وقـلـبُـه يَـتَـلَـهَّـبُ

يُـعْـطِـيـكَ مـن طَـرْفَ اللّسـانِ حَـلَاوةً
وَ يَـروُغُ مِـنْـكَ كَـمَـا يـروغُ الـثَّـعْـلَـبُ

والصورة هنا تقوم على المفارقة بين القول الذي يتذوَّقه السامع، والقلب الذي يَتَلهَّبُ حقداً وكراهية.

ومن خلال هذه المفارقة نشعرُ بالفصام الذى يفصلُ بين القلب واللسان.

ويحمد للشاعرين - البحتري وابن عبدالقدوس - أنهما تناولا مرضًا اجتماعيًّا ألا وهو النفاق وعدم الصدق مع النفس والغير، لذا نجد تطور التراسل من الأنماط الغزلية إلى هذه الموضوعات التي تقترب كثيراً من الحكمة.

وإذا كان إدراكُ الحديث بحاسة التذوق أمراً طبيعيًّا لدى المحبين، فإن ابن الرومي يعطينا صورة معاكسة لما أوردناه، فهو يتذوق الصمت مُتَلذِّذًا به، يقولُ في هجاء أبي سفيان المغني[2].

(١) ديوان صالح بن عبدالقدوس، تحقيق عبد الله الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات البصرى، بغداد ١٩٦٧م ص١٢٥، كما ينسبان للإمام علي رضى الله عنه، فى ديوانه ص٤٩ جمع نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت «د.ت».

(٢) ديوان ابن الرومي (٢٢٤١/٦).

مَـاذُقْـتُ شَـيْئـاً ولـسْـتُ ذَائـقَـةُ
أوْقَـعَ مـن صَـمْـتِـهِ عـلى الـقَـرمِ
نَـرْتـاحُ مِـنْـهُ إلـى الآذان كـمَـا
يـرتـاحُ ذو شُـقَّـةٍ إلـى عَـلَـمِ
يَـشْـدُو بِـصَـوْتٍ يَـسُـوءُ سامِـعَـهُ
تـبـارَكَ الله بـارئُ الـنـسَـمِ

لقد تعوَّدنا أن نرى الشعراء يتذوَّقون صوت المحبوبة هيامًا وحبًّا، لكنّ الصوتَ القبيح يكون مُنَفِّرًا لاسيَّما إذا كان يصدر من مُغنٍّ. وابن الرومي يعكس لنا ذلك في نسيج فني غنيٍّ بالدلالة، فلو أنّه وصف قُبْح الصَّوتِ، وعدَّد مظاهر القُبْح فيه لَظَنَّ القارئُ أو السامع أنَّ هناكَ جوانب مُشرقة في صوت المغني لم يقف عليها الشاعر، لكنّ ابن الرومي عندما يجعل صَمت المغني حُلوًا ونعمةً كبرى هطلت عليه وعلى السامعين فإننا ندركُ على الفور الصورة المقابلة وهي غاية قُبح صوت ذلك المغنى، دونَ أن يسرد لنا الشَّاعرُ ملامحَ هذا القُبْح.

★ إدراك الحديث بحاسة الشم

يُعدُّ إدراك الحديث بحاسة الشَّم قليلاً إذا قيس بغيره من أنماط التراسل، فالذي درج عليه الشعراء وصف الحديث بأنه حُلْوٌ أمَّا أن يكون الحديث عبقًا أو كالمسك، أو غيره فنراه قليلًا، وأول ما يقابلنا في هذا النمط قول البحتري[1]:

وَمُفَاكِهٍ عَبِقَ الكَلامِ كَأَنَّما ... يُفْضِي إليكَ بلفظٍ فيه النرجسُ

ركبَتْ إليْكَ بَنَانَهُ ذَهَبِيَّةٌ ... صَفْرَاءُ تُمْزَجُ بالظَّلَامِ فَتَنْبِسُ

فالكلام له عبقٌ خاص، تتلقاه الأنفُ فَتُسَرّ، والألفاظ صيغَتْ من النرجس وليس من الكلام، إننا أمام حالة نفسيَّةٍ وشعورية مُعَيَّنة تستقبل الكلام واللفظَ استقبالًا خاصًا، هذا الاستقبالُ يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلًا جديدًا يختلف عن شكلها الطبيعي المألوف. ولعلنا نلحظ أن التراسل هنا لم يكن وقفًا على الشّم - عبق الكلام - وإنّما تعداه إلى حاسة البصر مع الشم أيضًا لأن النرجس يشم ويرى.

---

(١) ديوان البحتري (٢/٣١).

وقريب من ذلك قول ابن المعتز[1]:

بـأَبِـي حَـبِـيـبٌ كُـنْـتُ أعـهـدُه لـي وَاصِـلًا، فـازوَرَّ جـانـبُـه

عَـبِـقُ الـكَـلَامِ بِـمـسـكـةٍ نَـفَـحَـتْ مِـن فـيـهِ تُـرْضِـي مَـنْ يُـعَـاتِـبُـه

فالتراسل هنا قريبٌ من حيثُ اللفظ من أبيات البحتري السابقة إلاّ أن ابن المعتز لم يقف عند الرصد الخارجي للصوت - مثلما فعل البحتري - ولم يقنع بأن يكون كلامُ المحبوبة عبقًا فيه رائحة المسك، لكنه تخطى ذلك إلى الإحساس بملاحة الكلام من فمها، فبالرغم من ازورارها عنه إلاّ أنَّه يضعف عندما يقف أمامها مُعاتبًا ويقبل منها كُلَّ ما تقوله، بل ويرضى به وهذا الضعف ليس مصدره الجمالُ الكُلي للمحبوبة، وإلاّ كانتْ الصورة تقليدية لا روح فيها، وإنما مصدرُ الضعف يكمن في كلامها، فابن المعتز يقدمُ الجمال الجزئي هنا - الكلام - عن الجمال الكُلي للمحبوبة.

وفي شعر ابن حمديس نجد شاهدًا واحدًا على هذا النمط، وهو مغاير لما سبق، فالكلام ليس كلام المحبوبة، وإنما في معرض المدح، يقول ابن حمديس في مدح الأمير علي بن يحيى بن تميم بن المعز[1]:

(١) ديوان ابن المعتز ص٥٥.

(٢) ديوان ابن حمديس ص١٠٣.

وَفَـد السّرورُ عـلى الـنُّـفُـوسِ بـشـذْوِهَـا

وَتَـمَـايَـلَـتْ طَـربـاً بِـنـا الأقـداحُ

وَكـأنّـمـا ذِكْـر ابـنُ يَـحْـيَـى بَيْنَنَـا

مِـسْـكٌ تَـضَـوّعَ عَـرْفُـهُ الـنـفّـاحُ

مَـلِـكٌ رَعَـى الـدُّنـيا رِعـايـةَ حـازمٍ

وأظَـلَّ دِيـنَ الله مـنـه جَـنَـاحُ

ومع أن ابن حمديس شاعر مطبوع وصانع ماهر إلاّ أن التراسل هنا يفتقد الجاذبية ومن ثمَّ يفقد كثيراً من جماله الدلالي الذي يؤثر في السامع أو القارئ وذلك يعود إلى الغرض الذي صيغ فيه النمط التراسلي، فالغزل يكون - غالبًا - ناتجًا عن عاطفة صادقة وَحُبٍّ جياش، وقلب يذرف حبًّا وشوقًا، بينما المديح يفتقد في معظمه نبرة الصدق. لا سيما إذا كان في مدح أمير كعلي بن يحيى، والنمط التراسلي نفسه - ذكر الأمير مسك - فيه من التعسف ما لا يخفى على أحد.

أما ابن زيدون الشاعر العاشق فإنّه يشرب من حديث محبوبته مرةً بعد مرةٍ حتى يرتوى، يقول(١):

إذا هُـوَ أَهْـدَى الـياسَـمـينَ بِـكـفِّـهِ

أخـذْتُ الـنُّـجـومَ الـزُّهـرَ من راحـةِ الـبـدرِ

---

(١) ديوان ابن زيدون ص٢٨.

لـه خُـلُـقٌ عَـذْبٌ وَخَـلْـقٌ مُـحَـسَّـنٌ

وَظَرْفٌ كَعَرْفِ الطّيبِ أَوْ نَشوَة الخمرِ

يُـعَـلِّـلُ نَـفْـسِي مـن حَـدِيـثٍ تَـلَـذُّهُ،

كمثلِ المُنَى والوَصْلِ في عُقْب الهجرِ[1]

ولا يخفى علينا هنا أنّ إدراك الحديث بحاسة التذوق قد اكتملَ عند ابن زيدون، فالشاعر لم يَقُل إنَّ الحديث لذيذ فقط، بل أَتَتْ اللذة تالية للشُّرب مرة بعد مرة، ومن ثَمَّ يُعد هذا التراسل إضافة محمودة من ابن زيدون.

كما أن هذا التراسل، اختفَت فيه الصَّنعةُ وأتى مُحْكمًا ضمن دلالة البيت الكلية، فالارتواء من الشراب اللذيذ أتى مُقابلًا للوصل بعد الهجر، وكأنَّ فراق المحبوبة يُعادلُ حالة الظَّمأ، والوصل منها هو ذلك الارتواء الذي تلذه نفسُه ويطيبُ له قلبه.

(١) العَلُّ والعَلَلُ، الشَّرْبةُ الثانية، وقيل: الشُّرْبُ بعد الشُّرب تباعًا. اللسان «علل» (١٣٦٥/٩).

★ إدراك الحديث بحاسة البصر

بدأت بوادر هذا النمط - فيما نعلم - عند ذي الرُّمة في العصر الأموي في قوله[1]:

أناةٌ[2] كأنّ المِسكَ أو نَوْرَ حَنوةٍ[3]
بِمَيْثاءَ[4] مرجوعٌ عليها التِثامُها

كأنّ على فيها تَلألُؤَ مُزنةٍ
وميضًا إذا زانَ الحديثَ ابتسامُها

فمن خلال توحيد الابتسامة والحديث، وتجسيد الحديث المسموع على أنه يزين الابتسامة فيجعلها مثل البرق، يتضحُ أن الحديث تحوّل إلى مرأي، إلاّ أننا نجد قلقًا بين شطري البيت، فالبرق عادة يصحبه رعدٌ وهذا لا يتناسب مع رقّة الابتسامة وجمال الحديث في الشطر الثاني.

وفي العصر العباسى نجدُ هذا الملمح قد وصل إلى حالة من النضج التام، إذ كان الشعراء في هذا العصر - على ما نعتقد - على وعي بهذه الظاهرة، واستخدموها ببراعةٍ وفنية أداء، فهذا بشار بن برد يقول[5]:

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٣٥/١).

(٢) الأناة: بطيئة القيام.

(٣) الحنوة: نبت طيب الريح.

(٤) الميثاء: مسيل الماء الواسع.

(٥) ديوان بشار ص٥٥٩.

وإنَّـا لَـيجـرِي بينَنَـا حـينَ نَـلْـتـقـي

حَـديـثٌ لَـهُ وَشْيٌ كَـوشْيِ المَـطَـارِفِ[1]

فالحديثُ بين بشار ومحبوبته ليس حديثاً عادياً يُدركُ بحاسة السمع - الأذن - إنما يُرى بالعين مثلما يُرى الثوبُ الملوَّن.

ومن دواعي الجمال هنا أن التراسل لم يأتِ مَبْتُوراً عن السياق الدلالي للأبيات بل أتى مُتَمِّمًا للجمال الناشئ عن التشخيص «جريان الحديث».

وفي ملمح آخر نجد بشاراً يلجأ إلى التراسل المجسد في قوله[2]:

وَصَـفْـراءُ مِـثْـلُ الخَيْـزُرَانـةِ لم تَـعِـشْ

بِـبُـؤْسٍ ولـم تـركـب مَـطـيَّـةَ راعِ[3]

جَـرَى اللؤْلـؤُ المـكـنُـونُ فَـوْقَ لِـسَـانِهَا

لِـزُوَّارِهَـا مِـنْ مِـزْهَـرٍ وَيَـرَاعِ

فهذه المرأة لم تَرَ بؤساً في حياتها، بل عاشَتْ مُنعَّمةً في الحضر بعيداً عن البادية، هذه الحياة المُنعَّمة جعلت حديثَها لؤلؤاً، وبراعةُ شاعرنا تكمنُ في أدواته التعبيرية، فلم يشأ الشاعر تشبيه صوت المغنية باللؤلؤ وإلاّ كان تشبيهاً عاديًّا، وإنَّما صرَّح بأن اللؤلؤ هو

(١) الوشي: نقش الثوب وتطريزه، والمطارف جمع المطرف، وهو نوع من الثياب.
(٢) ديوان بشار ص٥٥٢.
(٣) صفراء: اسم المغنية أو صفة لها.

الذي يجري فوق لِسَانها، وقد برع شاعرنا أيضاً في نقل الحديث المعنوي من مدركات حاسة السمع إلى لؤلؤ مادي يدرك بالبصر.

ونرى في شعر بشار ملمحاً آخر لإدراك الحديث بحاسة البصر في قوله متغزلاً[1].

لله دَرُّ فَـتَـاةٍ مِـن بـنـي «جُـشَـم»

مـا أحْـسـنَ الـعـيْنَ والخَدَّيـن والـنَّـابـا

تُـريـكَ في الـقـوْلِ جَـشَّـابًا وإنْ ضَـحِـكَـتْ

أرتْـك من ثَـغـرهـا المُـثْـلُـوج جَـشَّـابـا[2]

وسر الجمال هنا الانسجام النفسي بين طرفي التراسل - قول المحبوبة، وقطرات الندى - فكلام المحبوبة مُحبَّبٌ إلى النفس، ويريح الصدر من لواعج الحرمان وآلام الجوى، وقطراتُ الندى - هي الأخرى - تريح النَّظر والنفس معاً، إضافة إلى دلالات الرِّقة واللين والخفة والجمال، وهي دلالاتٌ تعودُ بالطبع إلى صَوْت المحبوبة الطرف الأصلي في التراسل.

وإدراك الحديث بحاسة البصر عند بشار يأخذُ شكلاً أكثر جمالاً، ولوناً جديداً لم نلحظه في أنماط التراسل الأخرى في قوله[3]:

---

(١) ديوان بشار ص٨٦.

(٢) الجشاب: الندى الشبيه بالمطر.

(٣) ديوان بشار ص٤٥٠.

ذهبَ الفُؤادُ إلى عُبَيْدَةَ بعدَمَا

أثِرتْ[1] مَعَالِمَهُ وَقَلَّ خَبِيرُ

ولقد أُبَصِّرهُ عَلَيَّ وَقَدْ يَرَى

نُصْحِي فَيَعْرِفُ قَصْدَهُ وَيجُورُ

فمن خلال المفارقة بين الشاعر وقلبه ندرك جمال التراسل، فالشاعرُ يريدُ الابتعاد عن محبوبته «عُبيدة» لأنها سببُ العناء والألم، فهو يحبُّها ولا يستطيع الوصول إليها، غير أن قلب الشاعر لا يطاوعه، فمازال متعلقاً بهواها، والشاعر ينصحُ قلبَه ويجدُّ في النُّصح له دون جدوى، ومن خلال هذه المفارقة يتولَّدُ التراسل - رؤية النُّصح - الذي يؤدي دوراً دلاليًا رائعًا، فالنصيحةُ - عادة - تكونُ همساً مسمُوعاً، ولا تُصبحُ جهراً ومرئيةً إلاّ عندما تبلغُ النَّصيحةُ درجةً مُعينةً من التكرار والإلحاح من النَّاصح، هذه الدرجة يتمُّ عندها إقناع سامع النصيحة بها.

لكنّ بشاراً بفنيّةٍ عاليةٍ يجعلُ القلبَ مُعانداً وخصماً، لأنَّ النصيحةَ ليْسَتْ شافية له من الحُبِّ وربما لا يستطيع تَحمُّل تبعاتها.

وثمَّة ملاحظة تجدرُ الإشارة إليها، وهي المفارقةُ بينَ المرءِ وقلبه

(١) أثرت: تركت أثرًا.

- فيما أعلمُ - تُعدُّ غير مسبوقة قبل بشار بن برد، وقد استخدمها بعد ذلكَ أبو الطيب المتنبي استخداماً رائعاً مُخاطِبا قلبَهُ الذي مازال يُحبُّ سيف الدولة الحمداني رغم أنه أكرهه على الرحيل من حلب في قوله[1]:

كَفَى بِكَ دَاءً أنْ ترى الموتَ شافيا
وَحَسْبُ المنايا أن يَكُنَّ أمانيا

تَمَنَّيْتَهَا لمَّا تَمَنَّيْتَ أنْ تَرَى
صَديقاً فأعيا أو عَدُوًّا مُدَاجيا

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأى
وَقَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ لي وَافِيَا

وَأَعْلَمُ أنَّ البَيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ
فَلَسْتَ فُؤادِي إنْ رأيتُكَ شَاكِيَا

وإذا كان بشار بن بُرد له فَضْلُ السبق على أبي الطيب المتنبي فإن جودة الصياغة، ووضوح المفارقة وعمق الدلالة لا تخطئها العينُ عند أبي الطيب.

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٤١٣هـ/١٩٩٢م (١٧/٤).

وقد اعتمد بشار على تجسيد الحديث وجعله في صورة مرئية واضحة في قوله[1]:

وحَوْراءِ المَدامعِ من مَعَدٍّ
كأنَّ حديثها ثَمَرُ الجِنانِ

إذا قامتْ لِسُبْحَتها تثنَّت
كأنّ عِظامَها من خَيْزُرانِ

فالحديث المسموع أصبح ثمرًا، وربما يعود جمال التراسل هنا إلى أنه لا ينفصل عن الدلالة الكلية في البيتين، فالشاعر عمد إلى إظهار ملامح الجمال في محبوبته، إذ جمعت بين جمال الجسم والعين وحلاوة الحديث، ونقول حلاوة الحديث لأنه بالرغم من تصنيفنا لـ «ثمر الجنان» بأنه تحوّل من المسموع إلى المرأى إلاّ أن هذا المرأي يملك في ذاته ملمحين، ملمح الشكل الذي يُرَى وملمح الطعم، حتّى وإن لم يصرح الشاعر به فهو موجود بالفعل ضمن دلالة الألفاظ. والصورة نفسها يكررها بشار في موضع آخر، لكنها تكون أكثر روعة وجمالاً، يقول[2]:

وكأنَّ رَجْعَ حَديثِها
قِطَعُ الرياضِ كُسِينَ زَهْرا

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٣/٤١).
(٢) السابق (١/١٥٢).

وكــــأنَّ تــــحــــتَ لِـســانِـهــا

هــــاروتَ يَـنْـفُــثُ فـيه سِـحْـرا

وتَـخـالُ مـا اشْـتَـمَـلَـتْ عـلـيـــ

ـــه ثِـيـابُـهـا ذَهَـبـاً وعِـطـرا

فالتراسل في البيت الأول واضح للعيان، فرجع حديثها أصبح مثل قطع الرياض حين تُكْسَى زهرا لكن بشارًا هنا تحدث عن رجع الحديث وليس الحديث وهو ما يعني التلذّذ به، كما أنه لم يلجأ إلى التصوير المباشر مثل المثال السابق عندما جعل الحديث كالثمرة مباشرة، بل نجده يجعل الحديث كالشّجر الذي كُسِي بالزهر زمن الربيع، والبيت التالي لهذه الصورة أتى ليخدم دلالتها، فهاروت ينفثُ سحرًا تحت لسانها، فاللسان وما ينطق به خارقان للمألوف المعتاد بين البشر.

وإذا كانت ملامح إدراك الحديث بحاسة البصر في شعر بشار تعد غاية في البراعة، فقد وجدنا ملمحًا مغايراً لهذا وهو قوله[1]:

أَصْبَحَ الـقـلْـبُ بـالـنَّـحـيـلـةِ صَـبًّـا

بَـعْـدَ مـا قَـدْ صَـحَـا وَرَاجَـعَ لُـبًّـا

(١) ديوان بشار ص١٦٤.

زَادَهُ مَـــدْخَــلُ الــولــيــدِ عَــلــيْه

وخــيــالٌ سَــترَى بِـعَـبْـدَةَ عُـجْـبَـا[1]

ومــقــالُ الــفــتَــاةِ إِذْ هُــتِــكَ الــسَّــتْـ

ـرُ لَــهَــا عَــنْ مَــقَــالِ مَـا كَـانَ عَـبَّـا[2]

فحديث محبوبته «عبدة» المسموع أصبحَ كضوء الشمس مرئياً يدرك بالبصر لكن ماهي العلاقة بين طرفي التراسل: مقالُ المحبوبة وضوء الشَّمس فإذا كان المُراد هنا الوضوح، فهي علاقة شكلية أوجدت نوعاً من التنافر النفسي بين طرفي التراسل، فحديث المحبوبة يتركُ وَقْعاً نفسيًّا عميقاً لا يمكن أن يكون المعادل له الوقع الذي يتركه ضوء الشمس في نفس القارئ[3]. وثمة ملاحظة يجب أن نقف عليها، وهي أن بشارًا كان أكثر الشعراء استخدامًا لتبادل الصوت المسموع إلى مرأى، مع أنه ضرير، والضرير تكون حاسة السمع لديه قوية لأنها تعوضه عن الرؤية، وأعتقد أن بشارًا كان يعانى من هذه الآفة نفسيًّا، ومن ثم كان يشعر بعدم الرضا والإحساس بالنقص أمام حاسة البصر المعطلة لديه لذلك تحرَّك خياله دائمًا تجاه هذه الحاسة المعطلة وأخذ يشبع نفسه بتفعيلها

(١) الوليد: رسول بشار إلى محبوبته «عبدة».

(٢) العب: ضوء الشمس.

(٣) لمزيد من التفصيل حول قضية تنافر طرفي الصورة انظر كتاب الدكتور/ علي عشري زايد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ/١٩٩٧م ص١٠٣، وما بعدها.

لأن القوى «المحركة للخيالات هي رغبات غير مشبعة، وكل خيال على حدة إنّما هو تحقيق لرغبة أو تعديل لواقع لا يشبع حاجاتنا»[١].

وهذا النمط التراسلي عند بقية الشعراء كان التجسيد أساسًا في تشكيل الصورة مثلما فعل بشار بن برد، ولعل أقرب الشعراء إلى بشار هو العطوى في قوله[٢]:

قَبَّحَ اللهُ أوّلَ النَّاسِ سَنَّ الشُّـ ... ـربَ لَيْلاً ماذَا أتى من عار

إنَّ شُرْبَ النَّبيذِ سيْرٌ إلى اللّهْـ ... ـوِ وخيرُ المَسير صدْرُ النَّهارِ

ما رَأيْنا لِكوكبِ الصُّبح شِبْهاً ... كَنديم مُساعِدٍ وعُقارِ

وغناءٍ يفتُّ في عَضُدِ الحِلْـ ... ـمِ ويُزري على النُّهَى والوَقارِ

وأحاديثَ في خِلالِ الأغاني ... كابتسامِ الرّياضِ غِبَّ القِطارِ

---

(1) Freud. Standurd Edition, Nal.lx. P. 196.

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢٤٤/٤،٢٤٥).

فقد عمد الشاعر - مثلما فعل بشار من قبل - إلى جعل الحديث المسموع رياضًا تبتسم، ولكن الصورة هنا تختلف قليلًا عن صور بشار السابقة، إذ مزج الشاعر بين تجسيد حديث الأغاني المرأى، وبين الأغاني التي تفتُّ في العضُد مثل الخمر، فهو يجمع بين حاستي البصر والتذوق مستخدمًا الحاسة الأولى وهي الحديث المُغنى المسموع.

ونلمح هذه الصورة التجسيدية في التراسل في بيتين من الشعر بدون عزو، واكتفى السَّرى الرفاء بنسبهما إلى أعرابي[1] وهما:

وحـديـثُـهـا كـالـقَـطْـرِ يـسـمَـعُـهُ
راعـي سِـنـينَ تـتـابَـعَـتْ جَـدْبَـا

فـأصـاخَ يـرجـو أنْ يـكـونَ حـيـاً
ويـقـولُ مِـنْ فـرحٍ أيـا رَبّـا

وجمال المعنى هنا لا يكمن في التشبيه الظاهر، وأنّ الحديث المسموع أصبح يُرى مثل القطر، مع أن القطر له صوتٌ يُسمع هو الآخر، لكن الشاعر لا يريد هذا كله، وإنّما أراد أن يجعل من صوت محبوبته معادلاً للخصب والنماء، وأنّ امتناع هذا الصوت يعني الجدب والقفر، فالمطر هو السرُّ الأول في النماء والحياة معًا، وقد

(١) هما بدون عزو أيضًا في أمالي القالي (٨٤/١) والتشبيهات ص١١١، وعيون الأخبار (٨٢/٤)، والأشباه والنظائر (٥٥/١)، وشرح شواهد المغنى (٦٣/١)، ومصارع العشاق ص١٣٥.

اعتمد على الراعي الذي ظل سنوات لا يجد مطرًا في إبراز كل هذه المعاني وتلك الملامح، ولعلنا ندرك أن المقصود يتعدى الراعي، والجدب، فالراعي هو شاعرنا المكلوم بالحب، والجدب هو حالته قبل أن يسمع صوت محبوبته، وعندما سمع هذا الصوت دبّت فيه الحياة مثلما تدب الحياة في الأرض العطشى عندما ينزل عليها المطر فينبت العشب.

ويلجأ سلم الخاسر إلى تجسيد القول ويجعله مرأيًّا في قوله[1]:

لـيسـت إسـاءَتُـهُ بِـنـاقِـصـةٍ لـهُ

عِـنـدي، ولـيس يَـزيـدُه إحـسـانُـهُ

رَخْـصُ الـبَـنَـانِ كـأنَ رَجْـعَ كـلامِـهِ

دُرٌّ يُـسـاقِـطُـه إلـيَّ لِـسـانُـهُ

فاللسان لا ينطق كلامًا مثلما يفعل البشر، لأن محبوبته من وجهة نظره تختلف عن الناس جميعًا، لذلك يساقط اللسان دُررًا إليه، والشاعر يريد أن يؤكد لنا أن كلامه هذا ليس وليد خيال محب عاشق، يخرج عن المألوف والمعتاد عند وصف محبوبته لذلك نراه يؤكد على اتزانه في البيت الأول حتى تؤدى الصورة في البيت الثاني دلالتها الخيالية على أنها حقيقة واقعة.

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٥٦).

وهذا الملمح نفسه نجده عند أبي حية النميري في قوله[1]:

وقد زعم الواشون أنْ لا أحبكم
بلى وستورِ الله ذاتِ المحارمِ

أصدُّ وما الصدُّ الذي تعلمينَهُ
عزاءً بنا إلا اجتراعُ العلاقمِ

حياءً وتقيا أنْ تشيعَ نميمةٌ
بنا وبكم. أُفّاً لأهلِ النمائمِ

وإنَّ دمًا، لو تعلمينَ، جنيْتِهِ
على الحيِّ جاني مثلِه غيرُ سالِمِ

أما إنَّه لو كان غيرُك أرْقلتْ
صدورُ القنا بالراعِفات اللّهازِمِ

ولكنَّهُ، والله، ما طَلَّ مُسلِماً
كبيضِ الثنايا واضِحاتِ المَباسِمِ

إذا هُنَّ ساقطْنَ الأحاديثَ للفتى
سُقوط حصى المَرجان من سِلْكِ ناظِمِ

فالحديث هنا يسقط من لسان الفاتنات مثلما يسقط حصى المرجان من العقد، والتشبيه هنا جيد في صورته المباشرة، إلاّ أنه

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/١٦٥).

من حيث الواقع النفسي نجد تنافرًا بين الحالتين، فحديث الجميلات يكون أثره طيبًا جميلاً على نفس السامع، بينما تساقط المرجان من سلك الناظم يسبب حسرة وألمًا، أضف إلى ذلك أن الشاعر هنا لا يصف كلام محبوبته كما تعودنا وإنّما يخاطب محبوبته ويؤكد لها أن غيرها من الفتيات الجميلات اللواتي يشبه حديثهن حصى المرجان يأبى قلبُه أن ينحاز لهن وهو باق على حبها وحدها رغم كُلِّ المغريات من حوله، فهو ليس مرفوضًا إلا من قبلها وحدها.

وعندما نصل إلى ابن الرومي نجد الحديث عند مرأيًّا ومشمومًا في آنٍ واحدٍ في قوله[1]:

وضِحْكَتُها كالوردِ جاءته دِيمةٌ ... بكَتْ فوقَهُ حتَّى تضاحَكَ عابِسُهْ

تُصلّي لقَرْنِ الشمسِ ميلاً رؤوسُها ... إليه إذا لم يَتْبَعِ الريحَ مائسُهُ

فالضحكة المسموعة، مثل الوردة المرأية المشمومة، لأنّ الوردة تحمل دلالات الشَّم مثلما تحمل دلالات الرؤية تمامًا، ولعلنا نجزم أن الشاعر لم يقصد الشَّم هنا لأنه استرسل في وصف تفاصيل الصورة المرأية بعد ذلك، ولكن هذا لا يمنع دلالة الشم من الظهور.

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٢٤/٣).

★ **إدراك الشم بالعين:**

وفيه يأخذ المشموم صفة المرأى، وتختلف أدوات التعبير عن ذلك من شاعرٍ لآخر، وأول صورة تقابلنا في هذا النمط هي قول امرئ القيس[(١)]:

ألم تَـرَيـانِي كُـلَّـمـا جـئـتُ طـارِقـاً

وجـدتُ بها طـيـبًـا وإن لم تَـطَـيَّـبِ

فامرؤ القيس لم يشم الرائحة ولكنه وجدها، وهذه أقدم صورة لهذا النمط من التراسل. وأظنها أتت بعفوية من الشاعر ولم يقصد هذا التبادل.

فالذي يسيطر على الشاعر هو الجمال المحض الذاتي للمحبوبة، هذا الجمال يجعل رائحتها طيبة دون أن تتعطر، وأعتقد أن هذه الحالة خاصة بالشاعر وحده، فهى تنتمى إلى مشاعر الشاعر ووجدانه أكثر من انتمائها للمحبوبة.

ونجد صورة أخرى عند الخليع عندما يقول[(٢)]:

سَلَبْنا غطاءَ الطِّينِ عنها بِسُحرةٍ

فضاعَتْ بِمِسْكٍ في الخياشمِ ساطعِ

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٥٠/٣).

(٢) السابق (١٦١/٤).

وسَلّسَها الحانيُّ في الكأسِ فانجلَتْ

بِلونٍ كلونِ التِّبرِ أصفرَ فاقِعِ

فإنه جعل المسك المشموم يسطع، فقد تحوَّل من مشموم إلى مرأي، لكن جمال الصورة يكمن في أنه تلقى السَّطعَ بالأنف وليس بالعين، مما يجعل درجة التمازج بين الحاستين قويًّا. أما البحتري فيجعل الصورة أكثر مباشرة في قوله[1]:

وَلَها نسيمٌ كالرياضِ تَنَفّسَتْ

في أوجهِ الأرواحِ والأنداءِ

وفَواقعٌ مثلُ الدموعِ تَردّدتْ

في صَحنِ خدِّ الكاعبِ العَذراءِ

فالنسيم لا يقف أثره عند الشَّم فقط، بل يتعدى ذلك إلى الرؤية، فهو مثل الرياض الناضرة، وإذا فهمنا البيتين على أن الشاعر يريد تشبيه نسيم الخمر بنسيم الرياض فهذا بفقد البيتين كثيراً من الجمال.

وتكون الصورة عند كشاجم أوضح، في قوله[2]:

هَلُمّا بكانوننا جامِحًا

وَقُولا لِمُوقِدِنا أجّجِ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٤/١٦١).
(٢) السابق (٤/٢٣٧).

إلى أنْ نرى لَهباً كالرِّيا
ض ناهيكَ مِنْ مَنظرٍ مُبهِجِ
وَمِنْ عُذرٍ في اخْضِرارِ الحريـ
ـر في شُعَبِ التِّبرِ لمْ تُنسَجِ
إذا اضْطرمَتْ قُلتَ رَيحانةٌ
تَرَنَّح مِن ريحِها السَجْسَجِ[1]
وتحسبُها مُسْحِياً للنُّضارِ
حَوالَيهِ قضبان فَيروزَجِ

فالرائحة تترنح، ومن ثم تأخذ مسارًا آخر وهو استقبالها بالعين، وهي في الوقت ذاته لا تفقد دلالات مسارها الأول الذي يُستقبل بالأنف.

ومن الملاحظ أن امرأ القيس هو وحده الذي أدرك ما يُشمُّ بعينه، والذي يشم كان خاصًا بمحبوبته، أما الأمثلة الأخرى للخليع والبحتري وكشاجم فكانت الرائحة المدركة بالعين تخص الخمر وما يتعلق بها.

---

(١) السجسج: ما ليس فيه حَرٌّ مؤذ ولا قر.

★ التذوق بالعين

إدراك التذوق بالعين من الأنماط القليلة، وربّما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتحّول العين إلى فم يتذوق - أمر غاية في الخيال - ولم يلجأ إليه إلاّ الشعراء الذين طغَى الخيالُ لديهم وكان مصحوباً بعاطفةٍ جياشة، فأبو نواس عاشق الخمر يقول فيها:[1]:

أديـرَا عَـلَيَّ الـكـأسَ تَـنْـكَـشِـفُ الـبـلـوَى

وَتَـلْـتَـذُّ عَـيْـنِـي طِـيـبَ رائـحـةِ الـدُّنْـيَا

عُـقَـارًا كَـأنَّ الـبـرقَ في لـمـعَـانِهَا

تَـجَـلَّى لأبْـصَـارٍ فـكـادَتْ بـه تَـعْـمـى

فالشاعرُ يتفانى في عشق من يُحبُّ (الخمر) لذا نرى التراسل هُنا متداخلاً، فالعين تلتذ، ومن ثمَّ تُصبحُ فماً يتذوقُ، ثُمَّ يكون التلذذُ بطيب الرائحةِ الذي يُدركُ بالشم.

وقيمة التراسل في هذه الحالة لا تكمن في التبادل بين المدركات وتتابعها فقط بل تتعدَى ذلكَ إلى دلالة أخرى وهي حالة النشوى التي يعيشها الشاعر، هذه الحالة جَعَلَتْ حواسه تتبادل وكأنَّ ذلك رغماً عنهُ من شدة الهيام والوجد والسرور.

---

(١) ديوان أبي نواس ص٣٢.

وآفة التغزل بالمذكر لم تكن وقفاً على أبي نواس فهذا البحتريُّ الشَّاعِرُ يقولُ مُتغزلاً في غُلامه «نسيم»[1]:

رُبَّ يَــوْمٍ أَطَــعْــتُ فــيهِ لــكَ الْــغَــيَّ،

وَغَــيِّــي في حُــسْــنِ وَجْــهِــكَ رُشْــدِي

سِــحْــرُ عَــيْــنَــيْــكَ قَــهْــوتي، وَثَــنَــايَــا

كَ مِــزَاجِــي، وَوَرْدُ خَــدَّيْــكَ وِرْدِي

فَسِحْرُ العينين جمال يدرك بالنظر، إلاّ أنّ البحتري بمهارته المعهودة وخيالهِ الفذ جعل هذا الجمال قهوة تشرب، ومن ثم أدرك الجمال بالتذوق، وكأن العينَ تتذوق هذا الجمال بعد أن تراه، ولا يفوتنا هنا أن ننوّه إلى قوله «وَوردُ خَديكَ وِرْدِي» فورد الخدود جمال منظور بالعين وجعله الشاعر حديثاً يُتْلَى، وتلك من براعات البحتريّ، الشاعر المطبوع والصانع الماهر.

---

(١) ديوان البحتري (٢٧٦/١).

★ التبادل بين العين واليد

وهو نمطٌ ألفناه يأتي في أوقات خاصة للشاعر، وحالات نفسية محددة تُملى عليه هذا التبادل، وشاهدنا الأول لحسَّان بن ثابت، رضي الله عنه، في رثاء النبيّ، صلَّى الله عليه وَسَلَّم، يقولُ حسان[1]:

فَبُورِكْتَ يا قَبْرَ الرَّسُولِ وَبُورِكَتْ
بِلادٌ ثوى فيها الرَّشيدُ المُسَدَّدُ

وَبُورِكَ لَحْدٌ مِنْكَ ضُمِّنَ طَيِّباً
عَلَيْه بناءٌ من صَفيحٍ مُنَضَّدِ

تَهِيلُ عليْهِ التُرْبَ أيدٍ وأعينٌ
عَلَيْه، وقد غارَتْ بذلكَ أَسْعُدُ

لقد غَيَّبُوا حِلْماً وعلمًا ورحمَةً
عشيَّةَ عَلَّوْهُ الثَّرىَ لا يُوَسَّدُ

فحسان هنا يصفُ المسلمين حالة دفنهم لرسول الله، صلَّى الله عليه وسلم. واستخدام هذا التراسل في هذا الموقف يُعدُّ براعة تحسب لشاعرنا، فالعينُ تهيلُ الترابَ، فالتبادل بينها وبين اليد قائمٌ وماثلٌ، والدلالة هنا ثريةٌ، تعبر عن موقف الحزن الذي عاشه

(١) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.

المسلمون في هذه اللحظات القاسية، فهي توحي بأنَّ قطرات الدموع التي كانت تنزل من العيون بعدد حبات التراب التي تهيلها الأيدي، كما تعطي دلالة إصابة أعين المسلمين من كثرة البكاء وكأنها مُلِئَتْ بالتراب، أو أن المسلمين خلطوا الرمال بدموعهم حزناً على فراقه، صلى الله عليه وسلم. فالذي أعطى الثراء لهذا التراسل هو الموقف الذي قيل فيه. ويستخدمه الحسن بن وهب في قوله[1]:

لا وحُبِّيكِ لا أُصا فِحُ بالدَّمعِ مَدْمَعا

من بكى شَجْوَهُ تَعزَّى وإنْ كانَ مُوجَعا

فالتبادل هنا تم لتأكيد القسم في صدر البيت، فالشاعر سأم من كثرة البكاء المتواصل، ولم يعد أمامه إلا إعلان أنه لن يبكي بشكل متتابع، فلن يتتابع الدمع بعد اليوم من عينيه، وهذا يدلل على كثرة البكاء من جهة، ويؤكد من جهة أخرى على أنه لن يستطيع أن يتوقف نهائيًا عن البكاء لكنه سيقلل منه بقدر ما يستطيع. ويستخدمه أعرابي في حالة حب نادرة هي الأخرى[2]:

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١١٦/٢).

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢٢٤/٢)، ولم ينسبهما السرى الرفاء لأحد واكتفى بقوله أعرابي، وهما لأعرابي أيضًا في أمالي القالي (٦٣/١) والسمط (٢٢٦/١).

أُمِسُّ العيْنَ ما مَسَّتْ يداها

لَعلَّ العينَ أنْ يَبْرا قَذاها

يقولُ الناسُ: ذو رَمَدٍ مُعنًّى

وَما بالعينِ مِنْ رَمَدٍ سِواها

فقد فرض عليه الحبُّ أن يبحث عن أي شيءٍ مسته يد المحبوبة، لا لكي يضع يديه عليه بل ليمسه بعينيه، وهذه لا تتأتى لدى الشعراء من فراغ بل تتأتى عندما تُصبح رؤية المحبوبة شيئًا مستحيلاً فهو يستعيض عنها بأي شيءٍ مسته هي كي يسترجع صورتها خيالاً، ويكون في المس بالعين بعض السلوى له.

وفي موقف مُعاكس نجد شاعرًا آخر يستخدم هذا النمط في قوله(١):

لامَسَّ جِسمَكَ، بل وُقِّيتَ بي أبدًا

ما مسَّ جِسميَ من تفتير عيْنيْكا

قلبي وصُدْغُكَ لم يحرِقْهُما لهَبٌ

كِلاهُما احْترَقا من نارِ خدَّيْكا

فعينا المحبوبة هما المخصوصتان بالتبادل هنا، لأنهما يمسان جسم الشاعر، والمعروف أن اليد هي التي تمس، ولعلنا نلحظ أن

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٣٣/١)، ولم ينسبهما السري الرفاء لأحد واكتفى بقوله آخر. ولم أعثر عليهما في مصادري الأخرى.

جمال التبادل يكمن في حالة التجسيد التي تجعل جمال العين يمس الجسم.

ونرى ابن أبي البغل يمزج بين أكثر نمط تراسلي في قوله[1]:

أهْـيَـفُ الـقَـدِّ بَـديـعٌ فـي الـصـوَرْ
رِدفُـــه دِعْـــصٌ، وأعـــلاهُ قَـمَـرْ

مــا رَآهُ الــطــرفُ إلاّ قـــال لـــي
إحـبِـسِ اللَّحـظَ عـلـيه وانْـتَـظِـرْ

فَـبِـقَـلْـبِـي أثَـرٌ مِـن لَـحْـظِـهِ
وبِـخَـدَّيْـهِ مِـنَ اللحـظِ أثَـرْ

كُـلـمـا زِدْتُ إلـيـهِ نـظَـرًا
زادَ حُـسْـنـاً عـنـد تَـكْـرارِ الـنـظَـرْ

والشاعر هنا يوضح لنا الجمال الجسدي في المحبوبة، هذا الجمال جعل عين الشاعر تتكلم، ثم حوَّل نظراته ونظرات المحبوبة إلى أيدٍ تلامس قلبه وخدَّها، والصورة بهذا الشكل تؤدى الغرض، وتدلل على الحالة التي تعترى شاعرنا، فعينا المحبوبة أثرهما على قلبه مباشرة، ونتيجة لذلك فهو يسلط عينيه على خدّها حتى ترك النظر أثرًا فيه، وقد نجح الشاعر في البيت الأخير عندما أعطانا

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١/٢٧٧).

صورةً عن جمال المحبوبة الذى يزيد كُلَّما نظر إليها، فهو جمال متنام وليس ثابتًا وهى صورة نادرة.

ولعل أوضح مثال لتحول العين إلى يد ما نجده عند جميل بن معمر في قوله[1]:

رَمَتْنِي بِسَهْمٍ، رِيشُهُ الكُحْلِ لم يَضِرْ

ظَوَاهِرَ جِلْدِي فهُوَ في القلبِ جَارِحي

وعين المحبوبة هنا، تحوَّلت إلى يدٍ مدربة على إطلاق الأسهم، وهذه الأسهم هى الأخرى من نوع خاص، فهى أسهم من الجمال لذلك فهى لا تصيب الجلد ولكنّها تستقر في القلب، والبيت بهذا الشكل يعطينا تكثيفًا دلاليًّا رائعًا، فالشاعر لم يسترسل فى وصف جمال عين محبوبته، ولم يقف طويلاً أمام حسنها الظاهر إلاّ أنه أعطانا كل ذلك وأكثر منه عندما جعل العيَن يدًا والنظرات سهام تستقر في قلبه استقرارًا جارحًا، فهذا الجمال لا طاقة للشاعر به ولا سيطرة له عليه فهو يُطلق بقدرة جمالية من محبوبته وهو مستقبل لنظرات عينها لا يملك الدفاع عن قلبه لفرط جمال المحبوبة.

---

(١) ديوان جميل، شرح وتحقيق الدكتور حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٧م.

والمعنى نفسه - وإن كان أقل جمالاً - نجده عند بكر بن خارجة في قوله[1]:

بِتْنتا بِمارَت مَريمِ

سُقيا لِمارَتِ مَريمِ

ولقَسِّها محيي المُتَيـ

ـمِ بِعدَ نَومِ النُّوَّمَ

ولِيوشَعٍ ولِخَمرة

حمراءَ مثلِ العَندمِ

ولِفتيةٍ حَفُّوا بِها

يَعصونَ لَومَ اللُّوَّمِ

يَسقيهمُ ظبيٌ أغَـ

ـنّ لَطيفُ خَلْقِ المِعصمِ

يَرمي بِعينيهِ القُلو

بَ كَمثلِ رَمي الأسْهُمِ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٥٢/٤).

فالمعنى هنا أكثر مباشرة ويخلو من حرارة الوجد وصدق العاطفة، ولعل الخلاف بين الشاعرين جميل بن معمر وبكر بن خارجة - يكمن في طبيعة الأبيات والمحبوبة، فالأول جميل قال بيته في بثينة التي أحبها حبًّا عذريًّا تحدثت به الركبان حتى عُرف بأنه جميل بثينة في تاريخ الأدب العربي، وهو من مشاهير العشاق في العصر الأموي، والبيت يعبر تعبيراً صادقًا عن عشقه لمحبوبته بثينة، أما بكر بن خارجة فالأمر عنده لا يتعدى وصف ساقية في حانة خمر.

ووصف ساقية الخمر نجده أيضًا عند الصنوبري في قوله[1]:

وَمــورَّدِ الـخـدَّيـن يـقـتُـ ـلُ حـيـنَ يَـخـطِـرُ فـي مُـورَّدْ

يَـسـقـيـكَ مِـنْ جـفـنِ اللُّجـيـن إذا سَـقـاكَ دمـوعَ عَـسـجـدْ

حـتّـى تـظـنَّ الـنـجـمَ يَـنْـ ـزِلُ أو تـظـنَّ الأرضَ تَـصْـعَـدْ

وإذا سَـقـاكَ بِـعـيـنِـه وَبِـفـيـهِ ثُـمَّ سَـقـاكَ بـالـيَـدْ

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢٥٩/٤).

حَيَّاكَ باليَاقُوتِ ثُمَّ

الدرِّ مِنْ فَوقِ الزَّبَرجَدْ

لكنه هنا أكثر روعة من تصوير بكر بن خارجة السابق، فنحن أمام تبادلين متتابعين، العين والفم، ويتبعها التعبير المباشر ثالثًا لهما، وليس المقصود هنا أنه شرب بالعين أو قَبَّل الفم، لكن الصنوبري يريد أن يوضح جمال العينين والفم، فقبل أن تقدم له الساقية في الحانة الخمر اللذيذة الطعم، فإنه قد ارتوى بجمال عينيها وفمها حتّى أننا لا نكاد نشعر بالسقيا الثالثة من اليد مع أنها الأساس في الواقع، لأن الشاعر قدَّم ما هو خيالٌ أولاً وأقنعنا به. والجمال دائمًا يكمن في الخيال لأنه خروج عن المألوف والعادي.

والصنوبري مولع بالتَّغزل في ساقيات الخمر، وإبدال العين باليد نلمح ذلك أيضًا في قوله[1]:

وساقٍ إذا هَمَّ ندمانُنَا

بأَنْ يُزجيَ الكأسَ لم يُزْجِهِ

لطيفِ المُمنطَقِ مُهتَزِّهِ

ثَقيلِ المُؤزَّرِ مُرتَجِّهِ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٤/٢٦٣،٢٦٤).

سقاني بعينيه أضعافَ ما

سَقاني بكفَّيه مِن غُنْجِه

فالشاعر يعطينا دلالة رائعة هنا في الأبيات، وهي أنّه لم يشعر بأنّه ارتوى من الخمر قدر ما شعر أنه ارتوى من عيني الساقية لجمالهما، ولم يشأ الصنوبري أن يجعل الجمالَ جزئيًّا في العين فقط، بل قدَّم له يوصف جسدي.

وصريع الغواني هو الآخر يستبدل العين يدًا في وصف ساقية خمر أيضًا، ولكن يبدو من الأبيات أنّها لم تكن في حانة للخمور وإنّما هي مملوكة لأحد أصدقائه وهو ما أشار إليه بالرقيب. يقول صريع الغواني[١]:

ويَوْمٍ من اللّذاتِ خالَسْتُ عيشَهُ

رَقيبًا على اللّذاتِ غيرَ مُغفَّلِ

فكُنْتُ نديمَ الكَأسِ حتّى إذا طَغَتْ

تَعوَّضْتُ عَنْها ريقَ حَوْراءَ عَيْطلِ

نَهانيَ عَنْها حُبُّها أنْ أريبَها

بِسُوءٍ فَلَمْ أفْتِكْ ولمْ أتَبتَّلِ

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٤/٢٤٣،٢٤٤).

أخـذْتُ لـطـرفِ الـعَـيْنِ مـنـهـا نَـصـيـبَـهُ
وأخـلَـيْـتُ مِـنْ كَـفّـي مـكـانَ المُـخَـلْـخَـلِ
سَـقَـتـنـي بِـعـيْـنَـيْـهـا الهَوى وسَـقَـيْـتُـهـا
فَـدَبَّ دَبـيـبَ الـرّاحِ في كـل مـفـصـلِ

ولعلنا نلحظ تبادل السَّقي بين صريع الغواني ومحبوبته، وربما يكون سَقي عينيها هنا مختلفًا عن تبادل العين مع اليد، إذ يمكن تأويلها على أنّه عندما نظر إليها ورأى جمال عينيها وأعطته نظرات موحية بالحب والوصال عندئذ ارتوى من هذا الجمال بعد طول عطش وعناء.

أما ابن المعتز فالتبادل واضح بين العين واليد في قوله[١]:

أَمِـنْ سَـبَـجٍ فـي عـارضـيْه صَـوالجُ
مُـعَـطَّـفَـةٌ تُـفـاحَ خـدَّيْـهِ تَـضْرِبُ
ومـا ضَـرَّهُ نـارٌ بـخـدَّيْـهِ أُلْهِبَـتْ
ولـكـنْ بـهـا قـلـبُ المُـحـبِّ يُـعـذَّبُ
عـنـاقـيـدُ صُـدغـيْـهِ بـخـدَّيْـهِ تَـلـتـوي
وأمـواجُ رِدْفـيْـهِ بـخـصـريْـهِ تـلـعـبُ

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٣٧/١).

شَرِبــتُ الهوى صِرفــاً زُلالاً وإنــمــا

لــواحِـظُـه تَــسْــقــي وقــلــبِــيَ يــشربُ

والأبيات مباشرة يغلب عليها الطابع الحسي، وقد أجاد ابن المعتز في استخدام الفعلين المضارعين «تسقى، يشرب» فهما يدلان على استمرارية عطاء عين المحبوبة واستمرارية شرب القلب الذي لن يكتفي من هذا الجمال، فهي صورة تلذذ دائم ومستمر يؤدي فيها التبادل الدور الرئيسي، فالعيون تسقي والقلب يشرب.

ويورد لنا السرى الرفاء شاهدًا لشاعر مجهول وهو[1]:

غِـشــــاءُ خَـدَّيْـــــــهِ جُـلَّـــنــارُ

وَوَجْــهُـــــهُ الــشــمــسُ والــنّــهــارُ

أطـــــوفُ حَـيْـــــرانَ فـي هَـــــواهُ

يُــــدِيــــرُنــي لَـحْـظُــــهُ الـمُــدارُ

والتبادل فيه واضح، فالعين هي التي تديره، وما طوافه حيرانا في هوى محبوبته إلاّ بقوة دفع جمال العينين.

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٣٤/١).

☆ وفي الشعر الاندلسي نجد الملمح لا يقلُّ روعة عن مثيله المشرقي يقول ابن حمديس[1]:

وَرْدُ الـخـدُودِ وَنَـرْجِـسُ المُـقَـلِ
عَـدَلاَ بِـسَـامِـعَـتِـي عـن الـعَـذَلِ

خَـذَلَـتْـكَ بـاللّحـظَـاتِ خـاذِلَـةٌ
فـي الإجـلِ تـرسـلُ أسـهـمَ الأَجـلِ

مِـنْ مُـقْـلَـةٍ نَـقَـلَـتْـكَ قـهـوتُهَا
بـالـسُّـكْـرِ مـن خَـبَـلٍ إلى خَـبَـلِ

وَلَـقَـلَّ مَـا يَـصْـحُـو امـرؤٌ حَـكَـمَـتْ
فـيـه كُـؤوسُ الأعـيـنِ الـنُّـجُـلِ

والتراسل هنا عند ابن حمديس يشبه تراسل البحترى السابق فجمال العينين يدرك بالنظر، وابن حمديس جعل لعيني المحبوبة قهوة، عندما يراها يتحول من سُكْرٍ إلى سُكْر وكأنَّه شربها ونلمح هذا النمط فى شعر ابن حمديس أكثر وضوحاً فى قوله[2]:

كـيـفَ الـتَّـخـلّـصُ مـن فَـوَاتـرِ أعـيُنٍ
يُـلْـقِـي حَـبَـائِـلَ سِـحْـرِهَـا هَـارُوتُ

(١) ديوان ابن حمديس ص٣٧١، ٣٧٢.
(٢) ديوان ابن حمديس ص٧٢.

وَمُـعَـذبي مَـنْ يَـسْـتَـلِـذُّ تَـعـذّبِـي

لابـاتَ مــن بـلْـوايَ كـيـفَ أَبـيتُ

رَشَــــأٌ أَحـــنُّ إلــى هَــوَاهُ كَـأَنَّـهُ

وَطَــنٌ، وُلِــدتُ بـأَرْضِـهِ وَنَـشِـيتُ

وَأَنَـا الَّـذي ذاقَـتْ حَـلاَوةَ حُـسْـنِـهِ

عـيـنـي فـسـاغَ لـطـرفِـهَـا وشَـجِـيتُ

فالتراسل هنا مباشر، العين تتذوقُ حلاوةَ حُسْنِ المحبوبة وجمالها، وكأنَّ جمالها الذي يُدْرَكُ بالبصر أصبح كالشراب السائغ العذب، والمباشرة هنا لا تقلل من روعة التراسل، لأنَّ نبراتِ الصِّدق واضحةٌ في الأبيات، ولعلنا نلحظ الربط الجميل بين المحبوبة الأُنثى و الوطن المحبوب، فالحبُّ بين الرّجل والمرأة ينبغي أن يكونَ من الطرفين بقدر مُتَقارب، أمَّا إذا أحبَّ الرجلُ امرأةً لا تُحبّه فإنَّ ذَلكَ يُعَدُّ عيباً عليه، أما الوطن فَحُبّه فَرْضٌ مهما كانت الظروفُ حتى لو نال الإنسانُ أذى من وطنه فينبغي عليه أن يقُابلَ الأذى بحُبٍّ عميق لأنَّهُ لا بديلَ للإنسانِ عن وطنه، والشاعِرُ يريد أن ينقلَ هذا الإحساس، فليس شرطاً أنْ تُحبّه المحبوبةُ، فهى كالوطن الذي ينبغي أنْ يُحبَّ لذاتِهِ بصرف النَّظر عن عطائه وفيما أعلم لا أحسبُ شاعراً ربط هذا الربط الجميل بين المحبوبة والوطن قبل ابن حمديس.

أمّا في شعر ابن زيدون نجدُ العينَ تتذوقُ، لكنّها تتذوقُ النومَ، يقول[1]:

إنّي بَصرْتُ الهوَى، عن مُقلَةٍ كُحِلَتْ
بالسِّحرِ منك وَخَدٍّ بالجمال وُشِي

لمّا بَدَا الصُّدْغُ مُسْوَدًّا بأحْمَرِهِ
أرَى التَّسالُمَ بينَ الرّومَ والحبشِ

لَوْ شِئْتَ زُرْتَ وَسلكُ النَّجم مُنْتَظمٌ
والأُفقُ يَخْتَالُ في ثَوْبٍ من الغَبَشِ

صَبًّا، إذا التَذَّتْ الأجفانُ طعَم كَرَى
جَفَ المَنامَ، وصاحَ اللّيلُ يا قُرشِي

وتلذذ العين هنا ليس منصرفاً إلى جمال محبوبة، بل هو تلذذ طعمَ النومِ، وَطَبيعيٌّ أنْ تلتذَ العينُ بالنوم بعد طول سهر، لكن روعة التراسل هنا في الصراع بين ما تُريد الاجفانُ وما يصعب على الشاعر تحقيقُه لها، فطيف المحبوبة وروعة جمالها تُبعد عنه النوم، والشاعر يعطينا دلالة تعلقه بمحبوته من خلال التراسل فالبرغم من لذة النوم بعد طول السهر إلاّ أن لذة الصحو ما دام يفكر في المحبوبة تكون أكثر لذاذة.

---

(١) ديوان ابن زيدون ص٧٥.

★ **حديث الألوان:**

ورد هذا الملمح قليلاً في الشعر العربي القديم، وكان يراد به - غالبًا - تشخيص الألوان، وجعلها تتكلم، ومن ثمّ يكون إدراكها بالأذن بدلاً من العين، ومن هذه الشواهد قول البحتري[١]:

فـكـانَ الـعـبـيـرُ بـهـا واشِـيًـا

وجَـرسُ الـحُـلـيِّ عـلـيهـا رَقـيـبـا

فالبحتري جعل عبير محبوبته يتكلم ويشى عن جمالها، وهذه الصورة لم تفقد خاصية الرائحة للعبير ومن ثم يكون التراسل إضافة إلى دلالة الصورة.

والصنوبري يجعل اللون أيضًا يتحدث في قوله[٢]:

لكَ في السَّفرجَل[٣] منظرٌ تَحظى به

وتـفـوزُ مـنـه بـشـمِّـه ومَـذاقِـهِ

هو كالحبيبِ سَعِرتَ منه بحُسنه

مُـتـأمِّـلاً، وبـلـثْـمـه وعِـنـاقِـهِ

---

(١) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (١٨٢/٣).

(٢) السابق (١٣٢/٣).

(٣) السَّفَرْجَل: شجرٌ مُثمر من فصيلة الورديات، مهده الأصلي إيران، ويزرع في جميع البلاد المعتدلة المناخ، تؤكل ثماره نيئة وتطبخ بالسكر فيصنع منها مربيات. المنجد في اللغة «سفرجل» ص٣٣٧.

يَحكي لك الذهبَ المُصفّى لونُه

وتزيدُ بهجتُه على إشراقهِ

فالشطرُ في أعلاه يحكي شكلُه

ثَدْيَ الكَعَابِ إلى مَدار نِطاقهِ

★ أنماط تراسليّة في الشعر الأندلسي «نموذج»

لاشكَّ أنّ شعراء الاندلس - كما ذكرنا سابقاً - قد تأثروا بالأنماط الفنيّة لشعر المشارقة، ومن هذه الأنماط ظاهرة تبادل مدركات الحواس، التى أخذت ملامح متعددة في شعرهم، فابن حمديس نراه يدخل حاسة مع حاسة أُخرى، يقول[1]:

ومُنْقَطعٍ بالسَّبْقِ من كُلّ حلبةٍ
فتَحْسبه يَجْرِي إلى الرهن مُنْفَردا

كأَنَّ لَهُ في أُذْنِهِ مُقْلَةً يَرَىَ
بها اليومَ أَشْخَاصاً تَمرُّ به غدَا

تُقَيَّدُ بالسبقِ الأوابدُ فَوْقَهُ
ولو مَرَّ في آثارهنّ مُقَيَّدا

والشاعِرُ هنا يصف فرساً سريع العدو كأنَّهُ في السباق وحده، وهو يرى بأذنه أشخاصاً على مسيرة يومٍ كامل، مما يجعله أسرع الكائنات.

وقد اعتمد الشاعِرُ هنا على إحلال حاسة البصر بدلاً من حاسة السمع، وهي فى الوقت نفسه ليست بديلة لها، وكأنَّ هذا الفَرسَ يسمعُ ويرى لمسيرة يومٍ كامل.

---

(١) ديوان ابن حمديس ص١٤٤.

ويتحول الأذن عند حمديس إلى يدٍ في قوله[1]:

ذاتُ لَفْظٍ تَجْنِي بسمعكَ مِنْهُ
زَهْراً في الرِّياضِ نَدَاهُ طَلُّ

لا يُمَلُّ الحديثُ مِنْهَا مُعَاداً
كانتشاقِ الهواءِ لَيْسَ يُمَلّ

يَنْطَوي جَفْنُهَا على سيفِ لحظٍ
تُغْمَدُ المرهفاتُ حينَ يُسَلّ

فزهرُ الرياض يُجنَى عادة باليد، بيد أن الشاعر نجح في نقلنا إلى حيِّزه الحالم العاشق، فأذنه تحوّلت يداً، وحديث محبوبته ليس كلاماً وإنمّا زَهْرٌ مُنَدَّى جميل، لا تَملُّ الأيدي من التَّنعم به أي لا يملُّ الشاعر سماعه مُعاداً من محبوبته.

ونرى اليد فماً عنده في قوله[2]:

يا حُسْنَ سَاقيةٍ تَمُدُّ أناملاً
بعرُوس راحٍ في عقودِ حبابِ

تَسْقِيكَ شمسَ سُلافَةٍ عنبيَّةٍ
طَلَعَتْ عَلَى فَلَكٍ من العُنَّابِ

(١) ديوان ابن حمديس ص٣٥٣.
(٢) ديوان ابن حمديس ص٢١.

وَكـأنَّـمـا يُـدهَـا فـمٌ مـتـكـلـمٌ

بـالـسِّـحـرِ فـيـه مِـقْـوَلِ المـضرابِ

والشاعِرُ هنا يصف ساقية الخمر، وصفات الجمال المنسوبة للساقية هي في حقيقة الأمر صفاتُ الخمر نفسها فاليد تحوَّلت إلى فم ليس لجمال اليد في ذاتها وإنَّما لما تحمله من سحر وهو آنية الخمر.

وفى شعر ابن حمديس نمط آخر من التراسل وهو التراسل المتداخل، أى استخدام أكثر من حاسة نلمح ذلك في قوله[1]:

وأذكـرتْـنِـي عَـصْرَ الـصِّـبَـا فـكـأنَـمَـا

تُحدِّثُ مَـنْـه الـعـينُ عن طَـيْـفِ حَـالمِ

أَعِـيـدي حَـدِيـثـاً عـنـده مَـوْرِدُ، لَـنَـا

وقُـوعٌ عـلـيهِ، بـالـقـلُـوبِ الحَوَائِـم

فالشَّاعِرُ يمزجُ هنا بين تراسلين، الأول حديث العيون والآخر حديث المحبوبة الذى كان بمثابة عين الماء، التى تحومُ حولها القلوب، والمزج هنا بين التراسلين لا نشعر بالتكلف أو التنافر بينهما.

كما نجد عنده التراسل المتداخل والمتتابع، في قوله واصفاً الخمر[2]:

---

(١) ديوان ابن حمديس ص٤٤٣.

(٢) ديوان ابن حمديس ص٣٢٦.

يَـا تَـاركـاً رَاحـاً تُـسَـلِّـى هَمَّهُ

هـلاَّ اتّـقَـيْـتَ الـسُّـمَّ بـالـدُّريـاقِ

وتـنـاوَلَـتْ يُـمْـنَـاكَ نَـاراً لم تَـخَـفْ

في لَـمـسِـهَـا لَـذعـاً مـن الإحـرَاقِ

حَمْراءَ تَـشْرَبُ بـالأنُـوفِ سُـلاَفَـهـا

لُـطْـفـاً وبـالأسـمَـاعِ والأحـداقِ

والشاعر هنا أحلَّ ثلاث حواس متتابعة محلَّ الفم، وهذه الحواس هي الأنفُ والأذنُ والعين، والتتابع هنا لَيْس وليد صدفة من الشاعر، فالخمرُ ذات رائحةٍ طيّبةٍ ذكيَّةٍ تُشَمُّ من بُعد، من ثم كانَتْ الأسبق في الترتيب ثم صوت فقاقيع الخمر الذى تلذه الأذن ثم جمال لونها في الكأس حالة شربها، فالشاعر يريد أن ينقل لسامعيه وقارئيه التَّلذذ بالخمر والسعادة بها بجميع الحواس الممكنة، أو بمعنى آخر يريد أن يقول إن الخمرَ تستنفرُ أكثر من حاسة فيه فهى ليست وَقفاً على لذة الطعم فقط.

وابن حمديس يبدو أنَّه كان مولعًا بالخمر مثل أبي نواس، فهو يقول واصفاً إيَّاها في موضع آخر[1]:

وَرْدِيَّـةٍ في اللَّونِ والـفَـوْحِ شُـعْـشِـعَـتْ

فَأَبْدَتْ نُجُومًا فى شُعَاعٍ من الـشَّـمـسِ

(١) ديوان ابن حمديس ص٢٧٧.

نَـفَـيْـتُ هُمومَ الـنَّـفْـسِ مَـنْـهَـا بِـشَرْبَـةٍ

دَبِـيـبُ حمَيَّــاهَــا يــرِقُّ عــن الحسِّ

فرائحة الخمر مثل رائحة الورد ولونها لونه، والرائحة تدركُ بحاسة الشمِّ، بينما تدرك الألوان بحاسة النظر، وهذا التراسل على هذا التفسير يُعدُّ غايةً في الرَّوعةِ والجمال وربَّما أراد الشاعر غير ذلك، إذ يُمكنُ تفسير البيت على أن الخمرَّ لها لونُ الورد ورائحتُه، وفي هذه الحالة يخلو البيتُ من التراسل، إلا أنَّنا نجتحُ إلى التفسير الأول.

ونجد الكفَّ تُغني عند ابن حمديس، يقول مادحاً الأمير يحيى ابن تميم(١):

كَـأَنَّــمــا يَـغْـتـري أمــوالَـهُ وَلَـهُ

فَـمَـا لهُمَـا غـيرُ أصـواتِ الـعُـفَـاةِ رُقَـى

تجاوِدُ الـكـفَّ مِـنْـهُ الـكَـفُّ مُـغَـنـيـةً

فَـقَـلَّـمـا تـبـقـيـان الـعَـيْنَ والـوَرِقَـا

وهذا التراسل يُعدُّ متفرداً، فغناءُ الكفِّ أمرٌ لم نألفه في شعر السابقين على ابن حمديس إلاّ أنَّ وجوده في غرض المدح أفقده شيئاً من الصدق، نشعر بذلك من التَّكلّف الواضح في سياق البيتين وسياق القصيدة التي منها هذان البيتان.

---

(١) ديوان ابن حمديس ص٣٣٨.

كما نجد عند ابن حمديس تبادل العين مع اليد في قوله[١]:

أَيشْكُو بِحَرِّ الشَّوْقِ منكَ الصَّدىَ فَمٌ

وماءُ المآقي فوقَ خَدِّكَ هَطَّالُ

وَ تَغْرِسُ منكَ العينُ في القلبِ فتنةً

وَوَجْدٌ جَنَاهَا بالضَّميرِ وبلبالُ

فالعين حَلَّتْ محل اليد في الغرس، دلالة على تمكن جمال المحبوبة منه، ورغم هذا نجد هذا النمط التراسلي بعينه عند ابن زيدون أكثر جمالاً في قوله[٢]:

ما لِلمُدَامِ تُديرُهَا عَيْنَاكِ

فَيَميلُ في سُكْرِ الصِّبا عِطْفاكِ؟

هَلَّا مَزَجْتِ لِعَاشِقِيكِ سُلَافَها

بِبرُودِ ظَلْمِكِ أوْ بِعَذْبِ لَمَاكِ؟

فعينُ المحبُوبةِ هي التى تُدير كأسَ الخمر، ولا يخفى علينا الجمال في التراسل هنا، الذى يتناسب تماماً مع الجو النفسي، فعين المحبوبة تدير السرور والبهجة وهذا يتناسب مع جمالها المحض الذى يُسكر الناظرين أما الغرس عند ابن حمديس ففيه قسوة لا تتناسب وجمال المحبوبة.

---

(١) ديوان ابن حمديس ص٣٥٤.

(٢) ديوان ابن زيدون ص٩٧.

ونكاد نظفر بصورة أخرى بديعة للتراسل عند ابن زيدون في قوله[1]:

فَمَا الشَّمسُ رَقَّ الغيمُ دون إياتِهَا،

سَوى مَا أَرَى ذاكَ الجبينُ المُنصَّفُ

فَدَيْتُكِ! أَنَّى زُرْتِ، نُورُكِ واضحٌ

وَعِطْرُكِ نَمَّامٌ وَحَليُكِ مُرْجِفُ

فالعطر الذي يُدْرك بحاسة الشَّم نراه هنا كثير الكلام ومن ثَمَّ يدرك بحاسة السَّمع، وكلام العطر ذو دلالة نفسية تتصل بالشاعر، فالذى يجعل العطر يتكلم فوحاً هو رائحة المحبوبة المعطرة أصلاً، فالشاعر لا يشم رائحة العطر بقدر ما يشعر بفوح محبوبته وطيب رائحتها، كما أن العطرَ الفوّاح هنا حسبما أعتقد عطر معنوي يختلف عن العطر المادى الذى تعرفه.

---

(١) ديوان ابن زيدون ص١٠٢.

★ **التراسل الدلالي:**

وهذا النوع لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً وإنَّما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد، ليس من الحواس أو العكس، وهو من الناحية التنظيرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس، لكنّه في الوقت نفسه يعطي دلالات التراسل وربَّما فاقها، وهذا النوع كثر عند بشار بن بُرْد، فهو رائد هذا النمط وأعتقد أن آفة العمى عند بشار كان لها دور هام في هذا، إذ استعاض بشار عن حاسة البصر، بقلبه وأذنه وغير ذلك، يقول بشار[1]:

يُزَهِّدُني في حُبِّ عبدة مَعْشرٌ
قلوبُهم فيها مُخالفةُ قَلْبي
فَقُلْتُ دَعُوا قَلْبي بما اختارَ وارْتَضى
فبالقلبِ لا بالعينِ يُبْصِرُ ذو اللُّبِ
وما تُبصرُ العينانِ في موضعِ الهَوىَ
ولا تسمعُ الأُذنان إلاَّ من القلبِ

وهذا التراسل الدِّلالي عند بَشَّار يأتي حاملاً محنته، ألا وهي آفة العمى التي لازمته منذ ولادته، فالناس الذين يبصرون يُخبرونه بأنَّ

(١) ديوان بشار ص١٨٦.

«عبدة» محبوبته ليست جميلة، لكنه يختلف مع رأيهم هذا، فهو بقلبه يُبْصر أكثر من عيونهم، فالعاقل - من وجهة نظر بشار - هو الذي يُبصرُ بقلبه لا بعينه، لأنَّ القلب مصدر العطاء للأذن والعين على السواء، وبشار هنا ينتصر لما يملكه وهو القلب ويترفع عن المُحَال لديه وهو البصر.

وبشار يفضل - كما قلنا - الذي يملكه دائماً لذلك نراه يفضل الأذن على العين في قوله[1]:

يا قَوْمِ: أُذْني لبعضِ الحيِّ عاشِقَةٌ
والأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العينِ أحيانا
قالوا بِمَنْ لا تَرى تَهْذِي فقُلْتُ لَهُم
الأذنُ كالعينِ تُؤتي القلْبَ ما كانا

فَنَحْنُ نرى الشاعِرَ ينتصر للأذن، فهي عندما تَسمع حديث المحبوبة تعشقها مثلما ترى العين جمالها وتخبرُ القلب بها، وبشار عندما يتغنى بجمال محبوبته وهو كفيف البصر، يجد من يَلُومُه على ذلك، بل ويسخَرُ منه، فهو يتحدثُ عن شيء، لا يراه ويصف محاسن محبوبةٍ لم يرها قط ولن يراها، ومع أنَّ صرخة بشار هنا هادئة تقف عند حَدِّ الاستعاضةِ بالأذن عن العين، إلاَّ أنَّها صرخةٌ

(١) ديوان بشار ص٦١٢، ٦١٣، والتراسل هنا تراسل حقيقي يقوم على إثبات صفات حاسة لأخرى، وأتينا به هنا لمناسبة الموضوع.

مدويةٌ في حقيقةِ الأمر لأنَّ كفيفَ البصر ليس كفيف المشاعر والوجدان.

وَحَاسةُ السمع تُعدُّ من أقواى الحواس عند الذين فَقَدُوا البصر، لذلك نرى بشار بن بُرْد يجعل قلبه يسمع، يقول[1]:

كَـأنَّ الـقـلـبَ لَمْ يَـسْـمـع بِـسُـعْـدَى

ولـــم يَهْـمِــمْ لِـعَــبْــدَةَ بـالــفَــسَــادِ

تجَافَــي عـــن صَــبَــابَــتِــهِ إلــيهَــا

وكـــانَــتْ زَلّـــةَ غـــيـــرَ اعـــتِـــمــادِ

والأمرُ هُنَا يتعدى التشخيص المألوف، فالإلحاح السمعي مسيطرٌ على الشاعر تعويضاً عن فقد بصره، فالأذن لدى بشار تعد الموصل الأول لقلبه، وعلى ذلك نجد قوله[2]:

والـقـلْـبُ عِـنـدكِ مـأخـوذٌ مـسـامِـعُـهُ

فـــلا يـــروعُـــهُ مـــن قَـــامَ أَوْ قَـــعَـــدا

أبـلـيْتِ جـسـمِـي فَـنَـفْـسِي غـيرُ آمـنـةٍ

أن يُـدْرِكَ الـرُّوحَ مـا قـد خَـامَـر الجَسَـدا

فالشاعر قد أوقف كل مشاعره المكنونة في قلبه لمحبوبته دون سواها، وكأنَّه لو كان يبصر بعينه لم يَرَ غيرهَا من النساء، ولا

(١) ديوان بشار ص٣٥٩.

(٢) ديوان بشار ص٣٥١.

يهتمُّ بِمَنْ يحضرن منهن أو ينصرفن فاستعاضة السمع بدلاً من العين واضحة.

ونظفر عند بشار بصورة فريدة، إذ نرى العين عنده حَلْقاً به غُصَّة، يقول[1]:

أصفيْتُهُ وُدّي وحدَّثْتُهُ
بالحقِّ عن سُعْدَى وعن زَيْنَبِ

أقولُ والعينُ بها غُصَّةٌ
مِنْ عبرَةٍ هَاجَتْ ولم تَسْكُبِ

إنْ تَذْهَبِ الدَّارُ وسكانُهَا
فَإنَّ ما في القلْبِ لم يذهبِ

فَغُصَّة الحَلْقِ تسبُب الضِّيق والألم، وعندما تتبادل العين الموقع مع الحَلْق تكونُ الغُصَّة أشد إيلاماً ومرارةً، وغُصَّة العين هنا ذاتية، تولَّدت من عَبْرةٍ أبت أن تنزل من العين، وبشار يستخدم الغُصَّة التأثيرية في قوله[2]:

ومن حُبِّهَا أبكي إليهَا صَبَابةً
وألْقَى بها الأحزانَ وفداً على وفد

(١) ديوان بشار ص٤٨.
(٢) السابق ص٣٥١.

يَـرُوحُ بـعـيـنـي غُـصَّـةٌ مـن دمُـوعِـهَـا

وَتُـصْـبِـحُ أَحْـشَـائـي تـطـيرُ مـن الـوجـدِ

فالغُصَّـةُ هنا غُصَّةٌ تأثيرية، ولها وجهان: الأوَّل، هو أنّ دموعَها هي التي وقفت في عينه وأوجدت هذه الغُصَّة، والآخر أنه تأثر بدموعها، فبكى لبكائها، لكن دموعه أبت النزول وظلت في عينه وهذا ما نميل إليه ونرجحه.

والتعبير بغُصَّة العين لم أجده عند أحدٍ قبل بشار لفظاً وإن كان ذو الرمة قد سبقه إليه في المعنى في قوله[(١)]:

أَدَارًا بِـحُـزْوَى هِـجْـتِ للعَـيْـنِ عَـبْرَةً

فـمـاءُ الهَوىَ يَـرْفَـضُّ أوْ يَـتَرَقْـرَقُ

فذو الرّمة يؤكد أن دموع الحب إما أن تسيل أو تقف في العين وترفض النزول، وهي هنا تقترب من الغُصَّة دونَ أن يصرح الشاعر لفظاً بذلك.

وابن المعتز هو الآخر يجعل قلبه يرى في قوله[(٢)]:

أيـا مَـنْ فُـؤادي بـه مُـدنَـفُ

حُـجِـبْـتَ فـلـي دَمـعـةٌ تَـذْرِفُ

---

(١) ديوان ذي الرمة (١/٢٣٩).

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢/٩٧).

إذا حَـجَـبـوا مُـقْـلـتـي أنْ تَـرا
كَ فَـقَـلـبـي يَـراكَ ولا يَـطـرِفُ

ولعلِ رؤية القلب هنا أقوى في إيضاح الدلالة، لأنّ النّاس يستطيعون منع الحبيب عن محبوبته، فهو لا يستطيع رؤيتها بالعين عندئذ، أما قلبه الذي سكنته فلا يستطيع أحدٌ أن يخرجها منه.

تعقيب

تناول البحثُ ظاهرة تراسل الحواس في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري مع إضافة نموذجين من الشعر الأندلسي، أولهما لابن زيدون في القرن الخامس الهجري والآخر لابن حمديس في النصف الثاني من القرن الخامس وأوائل القرن السادس ومعنى هذا أننا تناولنا الظاهرة عبر ثلاثة عصور أدبية، عند شعراء الجاهلية والمخضرمين، وشعراء العصر الأموي ثم شعراء العصر العباسي إضافة إلى نموذجي الشعر الأندلسي وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة وجدت عند شعراء الجاهلية والمخضرمين وقد صُبغتْ بالملامح الفنية لهذا العصر، فهي لم تأت خارجة على الإطار الفني المعروف للشعر الجاهلي الذي كانت أهم صفاته «ملابسة الطبع للصنعة ملابسة تموّهها وتخفيها وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري، حتى لتغفل عنها العين البصيرة، وحتى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجمال الشعر، دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس، أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، بل إنّه ربما خفيت وجوه هذه الصنعة حتّى ظن أنها غير موجودة فيه على الإطلاق»[1]، لذلك نجد شواهد هذه

(١) تاريخ الشعر العربي حتّى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢م، ص٦٠.

الظاهرة عند شعراء من نمط خاص، أو الظروف التي قالوا فيها الشعر الذي حوى الظاهرة كانت ظروفًا خاصة، وكأن وجود هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي كان وجودًا خاصًا أيضًا. ويتضح ذلك من الأمثلة التي أتينا بها لامرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب الهذلي، وعبدالله بن جعدة، وحسان بن ثابت.

والذي يلفت النظر أيضًا أن هذه الشواهد التي وردت منسوبة لهؤلاء الشعراء كانت كلها متصلة بالعين والدموع، وهي عند امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب في موقف غزلي، وينفرد عنترة - إضافة إلى شاهده الغزلي - بشاهد لم نلحظه عند أيٍّ من الشعراء سواء في الجاهلية أو في العصرين الأموي والعباسي وهو أن الدموع التي تتكلم هي دموع الفرس في موقف لإثبات الفروسية والقوة على العكس تمامًا من مواقف الحب والغزل. ولا نجد لهذه الظاهرة أى أثر عند حسان بن ثابت الأنصارى إلا في موقف خاص وفريد، وهو رثاء النبي - صلى الله عليه وسلم.

لذلك - وحسب علمنا - لم نر العين تتحول إلى يد قبل حسان في قوله:

تَهِيلُ عليهِ التُّرْبَ أيدٍ وأعينٌ

عَلَيه، وقد غَارَتْ بذلكَ أَسْعُدُ

ونعتقد أيضًا أن الموقف هو الذي فرض حتمية هذا التبادل دون

قصد من الشاعر ووجود هذه الظاهرة عند هؤلاء الشعراء جميعًا كان عفويًّا، أملته - كما قلنا - ظروف خاصة.

وإذا ما انتقلنا إلى شعراء العصر الأموي نجد هذه الظاهرة أيضًا نمت وترعرعت عند شعراء الغزلَ مثل: ذي الرمة وجميل بن معمر وكثير عزة وغيرهم.

وكان أيضًا حديث العيون هو الأكثر ورودًا في شعرهم، لذلك نستطيع القول بأن ظاهرة تبادل الحواس كانت قد أخذت شكلاً أوضح في العصر الأموي، وذلك أن الغزل نفسه أخذ شكلاً أوضح هو الآخر فالظاهرة لم تكن منفصلة عن الغرض الشعري بحال من الأحوال، وكذلك لم تكن منفصلة عن الشعراء المبدعين لها، وهى وليدة معاناة قاسية أيضًا مثلما كان الأمر عند شعراء الجاهلية والمخضرمين.

بقى أن نشير أيضًا إلى العفوية التي صاحبت هذه الظاهرة - في الغالب - فهى امتداد طبيعي للعصر الجاهلي.

ولسنا مع القائلين بأن شعر الغزل في العصر الأموي يختلف اختلافًا جذريًّا عن غزل الجاهليين[1]، نعم هناك اختلاف فرضته الظروف الاجتماعية في كلا العصرين لكن تبقى لغة الغزل لغة سهلة

(١) انظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٧م، ص١٠١ وما بعدها.

ميسرة في كل العصور تعبر عن مشاعر الحب التي لا تتبدل ولا تتغير فهي ثابتة في قلوب المحبين.

أما شعراء العصر العباسي فقد استخدموا التبادل في الغزل أيضًا، وهو من هذه الناحية يعد امتدادًا طبيعيًّا للشعر السابق له، لكن الأمر يختلف من نواحٍ أخرى، فقد دخلت الخمر في تكوين الصورة الشعرية بشكل ملحوظ، كما وجدنا أنماطًا لاستخدام التراسل ربما لم تكن مسبوقة مثل: الغزل بالمذكر والحكمة، وهذا كله انعكاس للحياة الاجتماعية والترف الذي كان يعيشه شعراء هذا العصر، وانتشار الخمر والجوارى. ووجود ثقافات وافدة على العرب من غيرهم من الأمم المجاورة كل ذلك جعل الأمر يختلف عند شعراء بني العباس الذين ورد تبادل الحواس في شعرهم.

وكل هذه العوامل تجعلنا أيضًا نقف أمام مسألة العفوية في تشكيل الصورة التي كانت سمة للعصرين الجاهلي والأموى طويلاً، فالأمر هنا يختلف، والصنعة لا تخطئها العين ومن ثمَّ نستطيع القول بأن شعراء العصر العباسي حين لجأوا إلى تبادل الحواس لجأوا إليه عن عَمْدٍ ومعرفة يقينية بجماليات هذا التبادل، وكانوا يلجأون إليه كنوع من التجديد في الصورة الشعرية، وربمّا التفوق على الأقران في تشكيل هذه الصور.

وآفة البحث دائمًا التعميم، فهذا لا ينطبق على كل شعراء العصر العباسي الذين أتينا بأمثلة لهم، فهناك من أملت عليه ظروفه الخاصة أن يلجأ للتبادل مثل بشار بن برد الذي حارب آفة العمى بأن جعل كل ما يسمعه مرئيًّا بعينه يصفه وصف المبصر، كما أن هناك صالح بن عبدالقدوس الذي حاول أن يخرج بالتبادل من حيز الذات الضيق إلى الحيز العام الرحب.

هذا من ناحية إبداع الظاهرة أما من ناحية رصدها، فقد تنبه النقاد القدماء إليها، وكان الشهاب الخفاجي - عمليًّا - من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى الظاهرة وأوردوا أمثلة كثيرة لها، نقول ذلك لأنه سُبق بالسرى الرفاء الشاعر في كتابه المحب والمحبوب والمشموم والمشروب الذي اختص بالحواس في الشعر القديم وكان فيه كثير من التبادل، وكذلك صاحب كتاب الزهرة كما أسلفنا.

لكننا نعتقد أن التقعيد النقدي لها بدأ مع الشهاب الخفاجي في القرن العاشر الهجري وتبعه عبدالرزاق الكاشاني الذي عرَّف الظاهرة تعريفًا يفوق التعريفات المترجمة التي تناولها النقاد العرب المعاصرون.

أما النقد الحديث فلم يشر من قريب أو بعيد لوجود هذه الظاهرة في شعرنا القديم، بل أكَّد على أنها نتاج غربي وفد إلينا في

منتصف القرن الماضي، وأعتقد أن هذا عقم فكري أُصبنا به جميعًا، وأصبحنا نخضع لمسلمات كثيرة تحتاج إلى إعادة نظر، بل أستطيع أن أجزم أن جميع المسلمات الخاصة بالشعر القديم عامة والجاهلي على وجه الخصوص هي مسلمات خاطئة، فعند ما ننفى وجود الرمزية في الشعر الجاهلي نكون قد أقفلنا باب البحث عن الرمز فيه وأصدرنا حكمنا واسترحنا من عناء البحث وهذا هو واقع الأمر في التعامل مع الشعر القديم وخاصة الشعر الجاهلي.

وأعتقد أن النقد الحديث خضع لهذه المسلمات لأن الشعر الجاهلي يحتاج إلى عناء في الفهم والتحليل لمن لم يتدرب عليه ومن ثم كان قفل باب البحث والخضوع للمسلمات هو أسهل الأطروحات عند الباحثين.

وهو ما نحيناه جانبًا وأردنا أن ندرس الشعر القديم ونبحث فيه عن ظاهرة تبادل الحواس بدون تعسف أو تعصب أو أي أحكام مسبقة من الأحكام التي كانت بمثابة مسلّمات، ولم يجنح بنا البحث لإثبات الظاهرة بحق أو بغير حق فلم يكن ذلك واردًا على الإطلاق وقد بذلنا في هذا البحث جهدًا مضنيًّا بغية وضع لبنة في الدراسات الأدبية الحديثة للشعر العربي القديم.

والله تعالى من وراء القصد وهو نعم المولى ونعم النصير،،،

والحمد لله أولاً وآخرًا...

أهم المصادر والمراجع
العربية والمترجمة

- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، الدكتور/ أحمد هيكل، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة الدكتور/ عبدالحليم النجار، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٧م.
- ديوان الإمام علي، جمع نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت).
- ديوان البحتري، شرح وتقديم حَنَّا الفاخوري، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.
- ديوان بشار بن برد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

- ديـوان جمـيل، تحقيق وشــرح الدكتور/ حسين نصار، مكتبة مصر (د. ت).
- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.
- ديوان ابن حمديس، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د. ت).
- ديوان ذي الرمة، تحقيق الدكتور/ واضح الصمد، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق الدكتور/ حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.
- ديوان ابن زيدون، تحقيق وشرح/ كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د ت).
- ديوان صالح بن عبدالقدوس، تحقيق عبدالله الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات البصري، بغداد ١٩٦٧م.
- ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق/ محمد عبدالقادر أحمد، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
- ديوان عنترة، المكتبة الثقافية، بيروت (د ت).
- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه الدكتور/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩١هـ/١٩٧١م.

- ديـوان ابن المعتز، تحقيق وشرح/ كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د ت).
- ديـوان أبي نـواس، خمـريات أبي نواس، شرح الدكتور/ علي نجيب عطوى، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٦م.
- الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور/ محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.
- ريحانة الألبَّا وزهرة الحياة الدنيا، الشهاب الخفاجي، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، مطبعة عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى ١٩٦٧م.
- ري الظما فيمن قال الشعر من الإما، لابن الجوزي، تحقيق ودراسة الدكتور/ عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الزهرة، أبـو بكـر محمد بن داود الأصبهـاني، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.
- شـرح ديـوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبد المجيد ديـاب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

- شـرح ديوان امرئ القيس ويليه أخبار المراقسة، الطبعة الأولى، دار إحياء العلوم، بيروت ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.
- شـرح القصـائـد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنيَّة، الدكتور/ محمد أبو الأنوار، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.
- الصورة بين البلاغة والنقد، الدكتور أحمد بسام ساعي، المنارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- شعر كعب بن سعد الغنوي، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور/ عبدالرحمن محمد الوصيفي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
- الصورة الفنية عند عبيد الشعر، زينب فؤاد عبدالكريم، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م.
- عصر الدول والإمارات (الأندلس)، الدكتور/ شوقي ضيف، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.
- العصر العباسي الأول، الدكتور/ شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- العقـد الفـريد لابـن عبـد ربه الأندلسي، تحقيق الدكتور/

عبدالمجيد الترحيبي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور/ علي عشري زايد، الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل للزمخشري، شرح وضبط يوسف الحمادي، مكتبة مصر (د.ت).
- كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، عبدالرزَّاق الكاشاني، المطبعة الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.
- الكلمة والمجهر، الدكتور/ أحمد درويش، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
- كولردج، الدكتور/ محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
- لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور/ السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٢م.
- مقالتان في الحواس، عبد اللطيف البغـدادي، تحقيـق الدكتور بولي غليونجي، والدكتور سعيد عبده، مطبعة حكومة الكويت ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.
- المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، السرى الرَّفَّاء، تحقيق مصباح غلاونجي، وماجد حسن الذهبي، مطبوعات مجمع اللغة

العربية بدمشق، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.
- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ١٩٩٧م.
- النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الدكتور أحمد كمال زكي، لوجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

المراجع الأجنبية

(1) CharlesBaude lairt: L'art Romantique - Garnier Flammarion - Paris 1968.

(2) Dictiomary of Psychology. Boston 1934.

(3) Freud. Standurd Edition, Nal.lx.

فهرس الموضوعات

رقم الإيداع ٣٥٠٠ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولي I.S.B.N. 477 - 241 - 471 - 6